CARLOS GARCÍA GUAL

LA LUZ DE LOS LEJANOS FAROS

Una defensa apasionada de las humanidades





Son malos tiempos para el humanismo, para la visión de una educación basada en la cultura antigua o tradicional. Vivimos en un mundo demasiado obsesionado por el presente, lleno de imágenes mediáticas, de una impresionante trivialización y vulgaridad. Todo eso va en contra de una educación basada en los valores antiguos. Hay una tendencia general a la vulgarización y a la mediocridad, pero en esto existe una gran responsabilidad por parte de los gobiernos. Piensan que educar sólo consiste en formar en destrezas, en lo rentable y en lo inmediato y se descuida algo tan importante como es la formación en la cultura, en las humanidades.

Con la seguridad de quien sabe que es una causa difícil, pero que es necesario defenderla, este libro es una voz de alerta al actual descrédito de las humanidades. Una obra que recoge trabajos y pensamientos de García Gual sobre la utilidad de los clásicos y nos invita a la reflexión personal sobre estos temas y sus pervivencias. Una reivindicación de la memoria, la literatura y los estudios humanísticos.



Carlos García Gual

LA LUZ DE LOS LEJANOS FAROS

Una defensa apasionada de las humanidades

ePub r1.0
Titivillus 16.10.2018

Título original: *La luz de los lejanos faros*
Carlos García Gual, 2017
Diseño de cubierta: Planeta Arte & Diseño
Ilustración de la cubierta: Private Collection / The Stapleton Collection / Bridgeman Images / AGE

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.0








Índice

Prólogo

Ciertamente le conviene a este libro, que reúne ensayos variados y de distintas épocas, una breve presentación —por mínima cortesía hacia sus lectores— que trate de aclarar no tanto su unidad, que es muy discutible, al menos a primera vista, sino la conexión interna de sus varios capítulos, es decir, la coherencia de los temas literarios y de pensamiento que aquí se tratan con enfoques y perspectivas bastante diversas. De una parte, en algunos apuntes intento dar una apasionada, pero a la vez razonada defensa del humanismo (es decir, lo que entendemos bajo ese rótulo tradicional), mientras que en otros, un tanto comparatistas, insisto en la invitación a la lectura de diversos textos y autores hacia los que he sentido una antigua y larga simpatía personal. Casi siempre lo hago subrayando los ecos y las resonancias de los motivos clásicos en autores modernos, es decir, quiero destacar cómo perviven en ellos vivaces reflejos de autores griegos y latinos, esos viejos «clásicos» que, en nuevos odres transmiten, reavivados por la mirada de sagaces lectores, extraña modernidad y un grato sabor de vino añejo.

No he intentado darles a esos ensayos un aire erudito ni tampoco un tono profesoral, por más que en algunos casos cite otros estudios o invite al lector a viajar por otras épocas. Están escritos pensando en un lector diletante y crítico, que guste de observar cómo se renueva a lo largo de los siglos el legado literario y pueda percibir cuánto de vivo y atractivo perdura en la relectura de esos textos y esos autores. Son invitaciones a una lectura perso-

nal y a la reflexión sobre cómo en la tradición se van renovando las voces y los ecos. Y no me interesa dar una lección alambicada o profesoral, sino apuntar sugerencias y abrir horizontes. Ninguno de estos ensayos está compuesto con pretensiones polémicas. Buscan cierta complicidad del lector y son, en lo fundamental, apuntes de un visitador curioso de numerosos libros que conserva resabios de su largo oficio de profesor universitario, traductor e impenitente helenista.

Hay que decir, de entrada, que una parte de este libro recoge ensayos de uno anterior titulado *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas* (editado por Península en 1999 y agotado desde hace mucho). Los capítulos que aquí lo completan, la mitad del libro más o menos, están en la misma línea de pensamiento y de temática de los allí tratados, con algunas novedades, por ejemplo, en los apuntes sobre la importancia de la traducción y notas sobre mitología y novelas. Algunos de estos ensayos fueron publicados en revistas académicas especializadas o, los más breves y actualizados, en las páginas de *El País*. Al introducirlos aquí intento alargar su difusión y darles un contexto más amplio.

Si bien quisiera volver a subrayar la perspectiva común de estos ensayos, no obstante, creo que pueden distinguirse tres líneas fundamentales: 1) la mirada crítica sobre la decadencia de las enseñanzas de humanidades y en general de los estudios «de letras» de amplio horizonte (en nuestro país, si bien creo que estamos ante un fenómeno cultural de época y de mucho más amplio alcance); 2) ensayos sobre el canon y la traducción; 3) estudios sobre obras y autores a los que he leído con singular aprecio (que van desde Montaigne a Borges, desde Guevara a La Fontaine, desde C. Pavese a J.-P. Vernant, por citar algunos). No necesito justificar esas preferencias. Me propongo que el lector considere y tal vez comparta mis intentos por destacar los aspectos más atractivos de figuras y textos del pasado en estos breves enfo-

ques. En ellos late siempre, por debajo de los datos exactos, la simpatía de un lector agradecido y seducido que quiere invitar a otros a meditar esas palabras seductoras y a acercarse a los añejos textos desde un ángulo que aún tiene colorido propio. Insisto en que no trato de aportar erudición, sino de sugerir ideas, dicho sea con todo respecto a los colegas más eruditos.

Confesaré que, al releer algunos de estos ensayos míos y compararlos con escritos más recientes, me he sorprendido al advertir la escasa variación de mis opiniones sobre casi todos esos temas. Y como no creo ser un escritor dogmático ni tampoco un crítico desdeñoso de lo actual, casi siento confesar esa terca lealtad, pues sigo pensando lo mismo que hace veinte años con respecto al oscuro porvenir de los estudios de esas «humanidades» y lamentando el desdén por el pasado y la cultura del pasado que parece tener la mayoría de la gente. En fin, me habría gustado ser más versátil y algo más optimista, y siento mucho haber variado tan poco, al frecuentar a los grandes autores de siempre. ¿Qué se puede esperar de quien sigue comentando a Homero y a Esquilo con el mismo placer que sentía al leerlos hace cincuenta años? No sé si es un consuelo pensar que, como dijo algún poeta, «los caballeros sólo defendemos causas perdidas».

En el prólogo a *Sobre el descrédito de la literatura* empezaba citando unos cuantos libros entonces recientes —hace unos veinte años— sobre la lectura y la educación, como el de Martha Nussbaum, *El cultivo de la humanidad* (que luego fue traducido en Paidós, 2005); y me sería fácil repetir esa lista y alargarla con algunos de los más sugerentes de estos años, como el breve y ameno de Nuccio Ordine, *La utilidad de lo inútil* (traducido por Jordi Bayod, en El Acantilado, 2013). Pero no voy de nuevo a reemprender una apología de la lectura de los clásicos; quiero sólo volver a subrayar que la lectura, y sobre todo la de autores a veces algo olvidados pero de cierta originalidad y estilo, me parece la base

más firme para una formación sentimental e intelectual, imaginativa y crítica.

Es indudable que la lectura —esa lectura lenta que reclamaba Nietzsche para los grandes textos, pero también la lectura sin más excusa que el placer de conversar con los grandes escritores, y abrir nuestro horizonte emotivo y mental— está en claro declive en la sociedad de nuestros días, esa sociedad tan «líquida», tan «unidimensional», tan desdeñosa del pasado y orientada hacia otros medios técnicos y masivos de comunicación e información, y dominada por el consumo desenfrenado y continuo de imágenes y noticias audiovisuales. Es un fenómeno tan evidente, tan mostrenco y universal que no vamos a detenernos aquí a analizarlo de nuevo, ni a comentarlo o lamentarlo. En la cotidiana competencia con esa avalancha informativa y esencialmente visual que ocupa la mayor parte del tiempo y el ocio de la mayoría de la gente, la lectura literaria resulta cada vez más un deporte minoritario. Fatalmente, esta honda crisis de la lectura —especialmente la de esos libros del pasado— es el marco que afecta radicalmente a todos los estudios humanistas, más allá de los círculos doctos o universitarios. En torno a eso se mueven algunas observaciones y apuntes de las páginas que siguen.

Pero no quisiera acabar esta introducción con notas sombrías, sino dedicar algunas líneas a glosar el hondo placer que puede aportar el leer con gusto y por afición, cuando el lector se arriesga a una conversación con los autores y textos de otros tiempos. Y, como supongo que de todos modos iba a repetirme, citaré, abreviados, unos párrafos de mi prólogo de 1999.

> Leer a los grandes clásicos es ir dispuesto al encuentro con magnánimas palabras del pasado, que nos hablan con un saber profundo y una voz misteriosa y amistosa, y que por ello justifican el viaje y el gasto del tiempo del lector… Como todo viaje, la lectura de un texto añejo requiere esfuerzo, fantasía y tiempo. La comparación de una lectura a fondo con una excursión al Otro Mundo (a otros mundos) y el encuentro con muertos ilustres, como un viaje al Hades que requiere una

oferta de sangre propia para que acudan y hablen los espíritus del pasado, la usaron dos grandes filólogos clásicos, el alemán Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff y el gran helenista británico Hugh Lloyd-Jones en su libro *Blood for the Ghosts* (Londres, 1982). (Pero proviene de una anécdota que cuenta Diógenes Laercio sobre el filósofo Zenón, quien al preguntar al oráculo de Apolo en Delfos cómo podía hacerse sabio, recibió la respuesta: «al meterte en la piel de los muertos». Ahí late la alusión al famoso viaje de Ulises al Hades).

Ese viaje al Hades —o a otros tiempos— navegando con libros es, aplicado a nuestras lecturas, algo así como una excursión a través del espejo y puede pagarse en cómodos plazos. Pero sólo de un viaje largo y arduo, podemos, como Ulises, volver a nuestra Ítaca más sabios y experimentados, como lo dijo muy bien Cavafis en un hermoso poema… Leer a los clásicos es lanzarse a ese tipo de viajes de gran horizonte. Y puede hacerse con ligeros riesgos.

Toda lectura a fondo tiene un aire de aventura personal, pero ciertas lecturas resultan, desde luego, más impactantes y aventuradas, según lo que uno busca y encuentra en ellas. Son más atractivas las que nos llevan a otros tiempos interesantes y a conocer a gentes extrañas, que bien valen el viaje, y rescatar de esos encuentros palabras o imágenes memorables. Nuestro mundo imaginario personal está construido o amueblado con palabras e imágenes que nuestra memoria ha ido atesorando en esos encuentros, reveladores o fantásticos. Las páginas que siguen evocan algunos de esos encuentros y recuerdan sus ecos memorables.

He reproducido aquí los ensayos de *Sobre el descrédito de la literatura* tal como se editaron, a excepción del prólogo y unos pocos que he suprimido. No he querido añadir nuevas notas de bibliografía ni retoques. Me gusta anotar, sin embargo, que alguno de mis viejos artículos se ha superado en algún estudio posterior más extenso y erudito. Así sucede con mi ensayo sobre las citas helénicas en los poemas de Borges, en el libro de mi amigo Adrián Huici, *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges*. El laberinto, 1998.

Por otra parte, como quien avance por estas páginas verá enseguida, evoco a algunos escritores hoy poco leídos, aunque en su tiempo muy famosos, como el cortesano y embustero fray Antonio de Guevara o el sevillano Diego López de Cortegana, traductor de Apuleyo y de Erasmo, junto a indiscutibles maestros

de la literatura universal, como son Montaigne y La Fontaine. Y he querido incluir aquí un breve homenaje a un querido helenista francés que representó, en mi opinión, la más clara figura de humanista de nuestro tiempo, J.-P. Vernant.

No tengo excusas para justificar la variedad de temas y de figuras aquí reunidas y evocadas. Pero tal vez el lector benévolo advierta una nota positiva común en esas glosas y evocaciones. Intento destacar cómo la tradición literaria extrae siempre del pasado nuevos impulsos para la recreación y modernización de sus temas y figuras. Y en esa transmisión que retoma y recrea se construye un imaginario que enlaza pasado y presente.

Como no me resultaba fácil encontrar un título para esta reunión de ensayos, he acudido a una imagen sugerida por el libro de un humanista de nuestro tiempo, Jacques Attali, *Faros* (*Phares*), que evoca tras ese título a una serie de «luminosas» e inolvidables figuras del pensamiento, la historia y la literatura. «Tenemos necesidad de faros», escribe Attali, después de anteponer a su texto unos versos del homónimo y espléndido poema de Baudelaire, que califica de «faros» a los grandes pintores. Modestamente advierto, sin embargo, que en *La luz de los lejanos faros* no trato de biografías ni hazañas de grandes personajes del pasado. Es decir, quiero evocar no tanto las siluetas imponentes de los grandes faros, sino la amable y familiar estampa de los pequeños faros que lanzan desde lejos su luz como un destello o un guiño, parpadeante y repetido, en la noche oscura. He de confesar que esa imagen de los destellos de un faro lejano me es simpática y muy familiar desde la niñez, cuando tenía la suerte de vivir frente al mar. ¿Podría un filólogo emular las virtudes de un viejo farero?

En fin, ojalá detectemos, por larga que sea la distancia y oscuros los tiempos, chispas de luz en los antiguos textos, como las emiten los faros, los más grandes y también los menores.

Madrid, febrero de 2017

I
SOBRE EL HUMANISMO Y LA CULTURA EN CRISIS

El debate de las humanidades

1. Fines de la educación liberal

Tal vez resulte conveniente empezar abordando la cuestión desde una perspectiva general, no sólo para evitar incurrir de entrada en una apología ya muy repetida —de tinte gremial y tono apriorístico— de determinadas materias humanísticas, sino porque la crisis de esas enseñanzas es muy general, reflejo de la crisis radical y prolongada de la educación actual y su orientación e incluso del concepto mismo de educación. Partamos, pues, de la idea bastante común (si bien hoy todo es discutible) de que la educación debe servir a un metódico avance en la formación de individuos aptos y autosuficientes para convivir en una sociedad democrática, gentes capaces de expresarse con claridad y comprenderse a sí mismos y a los demás, reflexivos y conscientes de su situación en el ancho mundo y en su entorno particular, y así adiestrados para realizar del mejor modo y según su voluntad sus capacidades humanas en busca de la plenitud personal y la libre actividad racional. Formación del individuo, de la persona, para la vida consciente y feliz, y no sólo una información pragmática para la adaptación forzada en un orden social impuesto desde arriba, es lo que esperamos todavía de la educación —en sus varios niveles y en forma progresiva— y lo que, al menos en principio, los gobiernos más civilizados prometen ofrecer a sus ciudadanos.

Junto a la formación profesional, vocacional y especializada, de carácter técnico, para un determinado oficio u ocupación (cuya utilidad y provecho inmediato está, sin duda, fuera de discusión), esa educación más amplia serviría al ser humano para hacerse crítico y comprensivo, es decir, para conocerse, y orientar y valorar por sí mismo su existencia en su mundo, al margen de

su profesión específica. Es decir, una educación que ha de procurar los medios para instruir y facilitar a los educados el ser libres y conscientes en la mayor medida posible. Los educadores auténticos intentan mucho más que embutir viejos conocimientos en nuevas cabezas. Al transmitir un saber sobre el mundo invitan a entender y sentir de modo personal y auténtico, y también a comprender a los otros, y enseñan a imaginar y construir en nuevas mentes imágenes enriquecidas «del mundo real».

De ahí que la educación liberal sea una invitación a «cultivar la humanidad», según había sentenciado Séneca y recogió en su título el libro de Martha C. Nussbaum. Ese «cultivar lo humano» significa, pues, un afán de estimular y perfeccionar las aptitudes de los individuos, hombres y mujeres, para convivir en libertad y con una conciencia crítica y responsable del mundo y la época en que les toca existir. (Recordemos que en latín *cultura* significa 'cultivo', y así, en fácil metáfora, el buen educador resulta un experto agricultor del espíritu, un sembrador de humanismo). Para no demorarnos ahora en apuntar y apuntalar las líneas básicas de esa teoría liberal acerca de los fines y modos de la educación, bastaría con suscribir los tres objetivos generales que M. Nussbaum destaca, en una sencilla perspectiva filosófica, en su *Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education*.[1] Tomémoslos como un buen punto de apoyo para la discusión posterior. Según M. Nussbaum, cualquier educación que pretenda «cultivar la humanidad» en el mundo actual debe, en primer lugar, atender a la capacidad del ser humano de practicar *un examen crítico* respecto de sí mismo y sus tradiciones; en segundo lugar, debe fomentar la habilidad de verse a uno mismo no simplemente como ciudadano de una región local y de un grupo, sino también, y sobre todo, como *un ser humano unido a todos los otros* seres humanos por lazos de reconocimiento y afecto; y, en tercer lugar, debe desarrollar lo que nos propone llamar «la imaginación narrativa».

Los tres objetivos parecen puntales firmes y bien definidos para una consideración de la educación «liberal» (adjetivo que tomo en su sentido más noble, que ya tenía en su origen latino) en el modo que antes hemos apuntado. Cuentan, ciertamente, con el apoyo de una ilustre tradición de raíces clásicas. Para su clara apología del ideal educativo de un libre examen crítico (frente a la imposición acrítica y coercitiva de las normas de una tradición autoritaria), M. Nussbaum ve el paradigma clásico en el Sócrates platónico, con su método dialógico y su irreductible inquietud racional. También con respecto al ideal que invita a todos a ser «ciudadanos del mundo» por encima de los prejuicios y afectos raciales, locales y tribales, propone ejemplos en las ideas de los antiguos estoicos (ejemplar resulta la figura del emperador Marco Aurelio) en una línea clara de pensamiento que llega luego hasta Kant y la Ilustración y los teóricos del liberalismo moderno.

El lema socrático de que «una vida carente de examen crítico no vale la pena vivirla» se complementa con esos anhelos de una razonable y universal simpatía (en el sentido mejor del término). Suma, pues, «del concepto socrático de la vida examinada», las nociones de Aristóteles acerca de «ciudadanía reflexiva», y, sobre todo, las ideas estoicas de una educación que es «liberal» en cuanto libera la mente de las trabas de los prejuicios, produciendo gente que puede funcionar con sensitividad y alerta como ciudadanos del mundo entero: eso es lo que Séneca entiende como «cultivo de la humanidad», señala Nussbaum.[2]

Podría argumentarse que otras formas de educación que restringen la libertad de conciencia y la relación universal con los demás seres humanos —fomentando la sumisión ciega a algún credo dogmático y a normas rígidas y viendo como seres humanos sólo a la gente de la propia tribu, raza, nación o cultura— pueden resultar más cómodas para ciertos países y sus gobernantes, y acaso deparar una cierta seguridad de ánimo a los creyentes

sometidos a ellas (pues un súbdito sumiso puede ser feliz con la fe ciega del ortodoxo y del fanático). Sin embargo, creo que esos dos primeros objetivos de la educación gozan de una aceptación suficientemente amplia como para no tener que insistir en su programática bondad universal. Me parece, en cambio, que no estará fuera de lugar detenernos algo más sobre el tercer aserto; es decir, resaltar la clara función educadora de la «imaginación narrativa». (M. Nussbaum dedica un capítulo de su brillante libro a cada uno de estos objetivos. Remito a su texto para más detalles).

2. La imaginación narrativa y su función educativa

Destacar el papel que la fantasía narrativa ocupa en la progresiva educación de los niños y jóvenes, en su aculturación y su acomodación sentimental al mundo, es aquí muy pertinente. (No sé si son muchos o pocos los pedagogos actuales que subrayan la relevancia emotiva y didáctica de este factor del cultivo de la imaginación, pues no frecuento mucho esa literatura pedagógica. Los más solemnes y pedantes lo pasan pronto, me temo, por alto). Pero me interesa advertir que ése resulta un factor educativo de especial significación —si bien no el único punto de apoyo— al abordar el debate sobre la función de las humanidades.

Desde la infancia el niño se encuentra con un mundo interpretado y pautado por los mayores, al que deben gustarle su mirada y sus simpatías personales. En él figuran, entre las lecciones de cosas y pautas informativas, junto a los textos serios de aprendizaje doctrinal o científico, muchos otros. Pero le impresionan pronto las bellas narraciones, como los cuentos mágicos y las historias más variopintas, esos relatos fantásticos y maravillosos que le ofrecen una visión interior y sorprendente de los otros, de esos seres animados y multicolores que pueblan el mundo todavía misterioso. A través de esos relatos y canciones infantiles, los niños, escribe M. Nussbaum,

> aprenden a atribuir vida, emociones y pensamientos a figuras cuyo interior les está oculto. Según pasa el tiempo, lo hacen en una forma cada vez más sofisticada, aprendiendo a escuchar y a contar historias sobre animales y humanos. Esos relatos se combinan con sus propios intentos de explicar el mundo y sus propias acciones en él. Un niño privado de cuentos está privado, a la vez, de ciertas maneras de ver a las otras gentes. Porque el interior de las gentes, como el interior de las estrellas, no está abierto ante nuestros ojos. Nos suscitan extrañeza y admiración. Y la conclusión de que este conjunto de miembros situado frente a mí tiene emociones y sentimientos y pensamientos como los que yo me atribuyo a mí mismo no es adquirido sin el ejercicio de imaginación que el contar historias propone.[3]

Más tarde esos relatos se complican y se hacen más complejos. La Literatura en sus múltiples géneros, la Historia más tradicional, la Religión, la Antropología, e incluso la Filosofía y las Ciencias de la Naturaleza en parte, requieren el contar e interpretar historias. La dimensión narrativa de la cultura que se transmite en la educación es esencial para la formación intelectual y sentimental a partir de la niñez (es decir, de todos). Vivimos en un mundo contado por otros. También para los pueblos es esencial tener a mano historias —sagradas o profanas, venerables o frívolas— que expliquen el mundo y den sentido humano a la existencia. O, como escribió H. Blumenfeld de los mitos primigenios, relatos que den al mundo de entorno, objetivo y mudo, «significatividad», es decir, sentido humano.[4]

En las culturas arcaicas ese aspecto educativo lo proporciona la mitología. Luego, ya en civilizaciones habituadas a la escritura, es la literatura *grosso modo* y en su sentido más amplio la que ofrece narrativamente una imagen del mundo previa a cualquier imagen de información científica. La literatura es, en gran medida, conocimiento de trasfondos fabulosos, y con sus ficciones configura una visión del mundo que a menudo determina nuestras simpatías y afectos. Todo dentro del universo simbólico en que nos educamos. Todo un mundo de representaciones surgidas de esa fantasía se expresa mediante las formas narrativas usuales, en el teatro, en la poesía, y en las prosas; es decir, a través de la

fabulación de relatos, imaginación seductora y fantasía fantasmagórica, y más perdurable y significativa que los datos, hechos y figuras de esa experiencia cotidiana que las ficciones nos ayudan a interpretar.

De ahí que el dominio del lenguaje narrativo resulte un factor esencial de una buena educación, ya sea adquirido en la familia, en la escuela o en la calle. El empobrecimiento del lenguaje usual es un síntoma de una decadencia de la educación o de alguna forma de educación. Es fácil advertir que algunas épocas y naciones han cuidado más que otras de ese dominio de la expresión gracias a su mayor atención a ese aspecto de una educación popular de alto estilo. Las manifestaciones literarias pueden cobrar una intensa función didáctica al servicio de la comunidad. Tal fue el caso, en la Atenas clásica, en el siglo V a. C., del teatro, que se ofrecía como un ámbito fundamental de la educación cívica y democrática, esa *paideia* a la que los griegos daban tanto relieve. Y la dramaturgia ateniense gozó de una resonancia social que no ha recuperado el teatro en las épocas posteriores. Los grandes trágicos fueron, después de Homero, los educadores del pueblo ateniense. Por esa razón Platón se proponía expulsar a los poetas de la ciudad utópica de su *República*, donde gobernarían los filósofos. No podía admitir, desde su programa didáctico, austero y racionalista, las enseñanzas de unos competidores tan peligrosos en materias educativas. Aristóteles, más democrático y menos utópico que su maestro, defendió el valor educativo emocional del teatro, al destacar la función catártica de la tragedia, que educaba purificando a los espectadores de la compasión y el terror.

En todo caso, si la educación quiere proponer a los jóvenes una imagen del mundo, un modo de comprender y sentir y, por tanto, una permanente interpretación del entorno vital, debe advertir cómo la visión del mundo de los educados resulta en mucho deudora de esa narrativa. Por eso, le es muy necesario tener en cuenta la influencia psicológica de esos relatos que van pre-

sentándose desde uno y otro ámbito, orales y escritos, y van imbricándose en nuestras propias historias y, por eso, debe advertir la seductora impronta y la riqueza imaginativa de los mismos. Platón hacía bien en replantearse el problema al diseñar un nuevo programa de educación para su ciudad ideal. (Aunque, por otro lado, nos parezca discutible su intento de expulsar a los poetas y de censurar los viejos mitos para dejar la enseñanza monopolizada en manos de los filósofos)[5].

3. El menosprecio de la tradición cultural, síntoma de crisis

Tradición es una palabra que no goza hoy de buena prensa. Probablemente su descrédito viene de que muchos confunden el estudiar la tradición con el ser tradicionalista. Del mismo modo que amar la propia nación es una cosa y otra ser nacionalista, conviene resaltar que el conocer y estudiar una tradición no significa la más mínima simpatía por lo que se llama tradicionalismo. Puede y suele ir en contra de éste. El tradicionalismo es sólo un abuso de la fe en las excelencias del legado tradicional, una beatería ideológica de pesada retórica y efectos perniciosos que, al fijar como modelo eterno una interpretación idólatra del pasado, esclerotiza la fuerza educadora de la tradición —que se renueva de modo constante—. El tradicionalismo niega a la educación su impulso crítico para ir más allá de lo fijado en sus normas antiguas, pero un buen uso y conocimiento de la tradición incita a apoyarse en ella para avanzar. Pero es indispensable hablar de la tradición cultural cuando se trata de educación, puesto que educar a los más jóvenes ha consistido, siempre, en reactivar la tradición para seguir avanzando. En cualquier sociedad, educar es formar a los jóvenes dentro de las enseñanzas y saberes de un pasado, ya sea de tradición nacional, cultural, religiosa o política. La tradición se ofrece como marco de referencia y como punto de apoyo para atalayar el presente y el futuro. Incluso, para oponerse a ella es necesario conocerla a fondo. Por eso, toda educa-

ción, como bien señalaba Hannah Arendt, tiene siempre un aspecto conservador.[6] Y ése es un aspecto hondamente en crisis en el mundo moderno, y mucho más en el posmoderno.

> La verdadera dificultad de la educación moderna estriba en el hecho de que, a pesar de toda la charlatanería a la moda sobre el nuevo conservadurismo, es hoy extremadamente difícil apoyarse en ese mínimo de conservación y en esa actitud conservadora sin la cual la educación es simplemente imposible. Al respecto hay buenas razones. La crisis de la autoridad en la educación está estrechamente ligada a la crisis de la tradición, es decir, a la crisis de nuestra actitud frente a todo lo que respecta al pasado. Para el educador este aspecto de la crisis es particularmente difícil de sostener, pues él es el encargado de mantener la ligazón entre lo antiguo y lo nuevo: su profesión exige de él un inmenso respeto hacia el pasado.
>
> En el mundo moderno, el problema de la educación está en el hecho de que por su naturaleza misma la educación no puede prescindir de la autoridad ni de la tradición, y que debe, no obstante, ejercerse en un mundo que no está estructurado por la autoridad ni retenido por la tradición.

Lo que escribió H. Arendt, hace más de cuarenta años, en su ensayo sobre la crisis de la educación recogido en *Between Past and Future* (1954) me parece incisivo y válido todavía. Su ensayo invita a una reflexión amplia sobre el papel de la educación y de los educadores —no sólo los profesionales de la enseñanza, desde luego— aún hoy. Si M. Nussbaum, en su libro citado, apenas toca este punto es porque se halla más interesada, ya que ella escribe para un público norteamericano, en resaltar el interés de la apertura ya iniciada de la educación universitaria norteamericana hacia nuevos y muy atractivos campos de estudio (de las culturas no occidentales, estudios afroamericanos, estudios sobre la mujer y revalorización de los varios aspectos de la sexualidad), terrenos poco atendidos en el canon didáctico más tradicional. Pero debemos dejar de lado ahora esos temas.

Sobre la crisis de la educación universitaria en Estados Unidos ya habían alertado otros estudiosos con talante crítico y desde otros puntos de mira, emitiendo juicios e informes no menos

críticos y preocupantes. Ignoro si alguna de esas críticas ilustradas ha logrado algunos efectos de provecho o reflejos prácticos en la realidad. Entre los estudiosos de una línea conservadora —frente a la que M. Nussbaum guarda bien sus distancias—, es justo recordar al fallecido Allan Bloom y su libro *The Closing of the American Mind* (1987). (Que aquí se tradujo en 1989 —y el cambio de adjetivo me parece significativo— como *El cierre de la mente moderna*). En su presentación de la edición española, Salvador Giner advertía que, al tratar de las perplejidades y desorientación de la enseñanza universitaria en Estados Unidos, Bloom ofrecía a la vez «un texto sobre la evolución y degradación de la educación liberal occidental y muy específicamente la europea». (Como comenté en su día,[7] el de A. Bloom me pareció un libro muy estimulante para meditar sobre la pérdida del sentido humanista de nuestros planes y rutinas universitarios. Y me sigue pareciendo acertada la queja de su autor por el abandono de la lectura de los grandes clásicos del pensamiento y la literatura)[8]. También A. Bloom lamentaba en la enseñanza universitaria norteamericana —en las mejores universidades del país— la pérdida del sentido humanista y de una orientación universal, ética a la par que estética; una quiebra del aprecio a la tradición, y una renuncia a conservar viva y como referencia fundamental la gran tradición intelectual de Occidente. Bloom se quejaba de que, mientras en las facultades y centros de investigación universitarios se atendía cada vez mejor a las demandas de una información e instrucción en las enseñanzas profesionales o vocacionales sobre ciencias o materias precisas especializadas y diversas, se había perdido el sentido de la universidad como lugar de encuentro para una formación que progresaba en la búsqueda de un saber de horizontes más amplios y de alcance humanista, en el más noble sentido del término.

En su amargo diagnóstico sobre la situación actual y el destino de la universidad norteamericana, se preguntaba si la idea de la

universidad como lugar de encuentro intelectual y de suma de saberes, como avanzada crítica e ideológica —él creía que incluso ética—, más allá de urgencias económicas y sociales, había perdido ya su significación. Es decir, ese significado moderno que había adquirido, no ya en los orígenes lejanos de la venerable institución del medievo clerical, sino en las mejores universidades europeas y, sobre todo, en la ilustrada tradición germánica del siglo XIX, que imitaron las universidades norteamericanas. La inquietud de Allan Bloom —piénsese lo que se quiera sobre su actitud conservadora y su talante elitista— responde a una crisis profunda de tal institución, y es algo que todo universitario debe cuestionarse. ¿Qué sentido puede tener hoy la universidad como institución? ¿En qué medida conserva su función originaria como lugar de encuentro de los más sabios y de unos estudiantes con afán de saber humanista? La cuestión es demasiado ardua para este momento, pero no cabe duda de que —como apuntaba Bloom— debemos ver la quiebra de la relación fructífera con la tradición filosófica, literaria y espiritual de Occidente como una de sus causas más notables.[9]

4. Una crisis no sólo universitaria

Los críticos norteamericanos —como los citados antes— se preocupan de la educación universitaria cuando se lamentan de los bajos niveles educativos y del escandaloso descenso cultural, porque en Estados Unidos la enseñanza previa, es decir, la escuela secundaria, ofrece habitualmente una enseñanza de escaso nivel.[10] Como advertía ya H. Arendt en su ensayo citado, en Estados Unidos las facultades universitarias tienen que intentar cubrir y paliar, con programas muy sobrecargados a veces, un montón de ignorancias elementales. Pero en España, como en Europa, la llamada antes enseñanza media o secundaria —es decir, el bachillerato de corte europeo— venía ofreciendo hasta ahora una educación bastante sólida y amplia. En comparación con los estudiantes norteamericanos, los españoles llegaban a la

universidad sabiendo mucho más —en materias de ciencias y de letras—. De modo que en la universidad podía darse por supuesto un nivel aceptable de conocimientos generales. En cambio, con los nuevos planes de estudio a partir de la LOGSE, el nivel de la enseñanza secundaria ha bajado y empeorado de modo alarmante. De hecho, es frecuente en nuestros profesores universitarios la experiencia de ese descenso progresivo de conocimientos culturales en los alumnos. Cada curso nos vuelve a sorprender la extensión de las lagunas e ignorancias elementales que presentan los recién ingresados en la facultad. Y no sería raro, por lo que vemos, que muy pronto se alcanzara un nivel escolar de ignorancia en cultura general semejante al de los estudiantes de Estados Unidos.

Por eso, el debate acerca de las humanidades y su función no se viene refiriendo aquí a la universidad, sino a la etapa previa de la enseñanza secundaria, a los cursos del bachillerato, menguado no sólo en años, sino también en objetivos didácticos de conjunto. La enseñanza universitaria se resiente directamente de la inferior formación ofrecida en esa etapa previa. La degradación de las enseñanzas medias ha repercutido, como era previsible, muy claramente en la universitaria, y probablemente no hemos tocado fondo en ese descenso. He lamentado tantas veces ese progresivo deterioro de nuestro bachillerato (y muy sintomáticamente de las enseñanzas de los en un tiempo prestigiosos y beneméritos Institutos de Bachillerato) que no quisiera repetir esas quejas. En todo caso, me parece que esas rebajas de nivel y de objetivos han sido inútiles y no justificadas del todo por la mayor extensión del alumnado, por esa famosa masificación, que no requería sin más la notoria pérdida de calidad y el consiguiente desánimo de la mayoría de docentes, sobradamente preparados para una enseñanza más digna.

5. Bregando a contrapelo de los tiempos

Los tiempos son ciertamente malos para la defensa y el cultivo de las humanidades. La cultura general no es rentable, a primera vista, como lo es la formación especializada y la seria preparación técnica para cualquier carrera u oficio.[11] En un mundo preocupado por la conquista de nuevos puestos de trabajo, por la especialización, por la preparación tecnológica cada vez más precisa, la rentabilidad de la cultura humanística no resulta nada evidente. Por otro lado, esos objetivos de un examen crítico, afán universal de comprensión de los demás humanos y una visión personal del mundo no parecen figurar entre las propuestas ideales de ningún grupo político. El humanismo de ese estilo crítico y universal no parece rentable en política, al menos a corto plazo. (Y es difícil de conjugar, de modo general, con ciertos intereses nacionalistas, por ejemplo).

En una cultura dominada por los medios de comunicación de masas, de los que la auténtica calidad intelectual ha sido marginada (valga la programación de la televisión española en conjunto como botón de muestra), es muy difícil que el pasado cultural —ese mundo de saber y sentir que se conservaba como aleccionador y modélico— mantenga, no ya su prestigio, sino una cierta presencia, y es imposible que la alta cultura conserve cierta autoridad en los medios más populares. La lectura sigue siendo —a pesar de todas las sofisticadas y cómodas tecnologías de comunicación a gran escala y largas distancias— el fundamental medio educativo, por sustanciales razones, en lo que toca a la más elevada educación. Pero incluso leer, a fondo y en silencio, puede volverse un difícil deporte en un mundo desgañitado por el ruido y abrumado por una inmensa e indigerible masa de informaciones urgentes, angustiosas, vocingleras y triviales. El abandono de las humanidades se nos presenta como una amenaza en este contexto tan desfavorable, pero eso no nos impide seguir empeñados en combatir por ellas, si es que creemos en su necesidad para una vida más digna y valiosa. El ser humano no puede re-

nunciar ni a su condición histórica, ni a la conciencia de que la vida humana está construida sobre los logros, espléndidos, costosos y sufridos, de todo un vasto y variado pasado histórico que necesitamos recordar y revalorizar. El conocimiento de la historia —con mayúsculas o minúsculas— y de la poesía y la literatura en la larga tradición cultural de Occidente —en un sentido amplio— es necesario para una «vida examinada», según la máxima socrática, y lo es para una existencia en nuestro mundo, con una enriquecida y productiva perspectiva intelectual.

Pero hay que entender que ese conocimiento del pasado está sujeto a nuestra capacidad actual de comprender, que somos nosotros quienes construimos siempre nuestra interpretación del pasado, de nuestros clásicos. Y que si bien hay una faceta arqueológica en esos estudios, lo más vivaz en ellos es su conexión con el presente. Porque necesitamos entender el pasado para conocer nuestro presente, para saber cómo es el hombre, no ya en su conformación física, sino en sus anhelos y logros espirituales. Y no tanto para imitar a los antiguos, en un difícil alarde de clasicismo escolar, hoy fuera de moda, como para contrastar su visión del mundo con la nuestra. Y para apoyarnos en ellos para ver más allá, no ya como enanos sobre los hombros de gigantes, según el conocido eslogan medieval, sino como distantes herederos de un mundo enormemente dramático, filosófico y poético, con el que podemos contrastar nuestra efímera y masificada realidad.

Lo que ha caracterizado a los humanismos europeos —el humanismo es un fenómeno repetido y sintomático de la nostalgia europea por el mundo antiguo— no es su afán arqueológico, su minuciosidad en el estudio del pasado, sino el afán de comprender el presente mediante una reinterpretación más histórica y más entusiasta del mundo clásico. Y ha sido siempre el anhelo de utilizar ese pasado como un modelo para engrandecer el presente lo que ha dado su vitalidad a esos períodos. (Tanto el Renacimiento italiano como la Ilustración del XVIII y el movimiento

intelectual de los filólogos alemanes a comienzos del siglo XX, el llamado Tercer Humanismo por Werner Jaeger). Y ha sido la especialización y el minucioso empeño arqueológico lo que ha llevado a los humanismos a su ocaso (como bien señalan H. Rudiger en *Wesen und Wandlung des Humanismus*, 1937, y F. Rico, *El sueño del Humanismo*, 1994). El humanismo fue siempre un movimiento intelectual y espiritual ilusionado en mejorar el presente mediante la esforzada comprensión del mundo clásico antiguo, mediante esas «humanidades». Y manteniendo aparte dogmatismos, logomaquias jurídicas y saberes teológicos, gracias a una vuelta a la lectura y reflexión sobre los textos clásicos.[12]

Hoy estamos más cerca de una turbia Baja Edad Media que de cualquier humanismo, desde luego. Pero pensamos que no hay ningún otro estudio que ilustre de un modo tan atractivo, y a la vez en profundidad, sobre cómo es el ser histórico del hombre como esas humanidades que lo estudian en su historia, su arte, sus mejores textos, a través de una perspectiva de siglos. Mediante el aprendizaje de otras lenguas, otras literaturas, otras poéticas incluso, podemos hacernos una idea suficiente de cuán amplia es la imaginación del ser humano, cuán libre y cuán condicionada su capacidad de sentir, pensar y vivir. Es decir, son las humanidades —cuando se estudian con rigor y método, a fondo y con tenaz empeño— las que ofrecen una base más sólida para intentar formar en libertad, sin prejuicios, más allá de las ortodoxias religiosas, el espíritu (eso que tan vagamente me gusta seguir llamando así) del individuo moderno y posmoderno.

Es cierto que no es, ni mucho menos, fácil constatar la rentabilidad económica o política de tales estudios. ¿Es mejor para un Estado, para las finanzas, para la política, o para el propagandismo de cualquier grupo o secta, que los estudiantes universitarios se formen en el estudio de las humanidades, tal como lo hemos definido? ¿No sería más útil otra formación que los haga más dóciles, más uniformes, más limitados en su capacidad crítica? ¿No

sería más barato no gastar dinero de la comunidad estatal en eso y que se contentaran todos con saber leer (más periódicos que libros, y éstos sólo de temas actuales, a ser posible) y manejar algunas lenguas de interés comercial, cosa útil evidentemente, y visionar plácidamente un montón de programas de televisión, que resultan a su modo formativos, hasta lograr el mejor trance hipnótico, y luego se ocuparan en trabajos especializados, placeres cómodos, y sin preocupaciones de otros horizontes que los actuales? ¿No sería mejor prescindir de ese intento de dialogar con el pasado, estimulando a todos a estar satisfechos con el presente y sus tecnologías? ¿No es mejor concentrarse en conocer las cosas de la propia nación, de la comarca, de la propia lengua vernácula, y despreciar lo más lejano, esos saberes de otros y de gente distante y antigua, haciendo así patria cómoda y pequeña de lo más «nuestro»? ¿Por qué no limitarnos al presente, a lo inmediato, en lengua y país? ¿No seríamos más felices sabiendo menos de todas esas humanidades tan generales y tan opinables, tan causantes de críticas, y acaso de extrañas nostalgias e inquietudes metafísicas? ¿No llegaremos así a un Mundo Más Feliz, sin utopías ni distopías, y cómodamente «unidimensional»?

6. Apresurado final, con un elogio del latín y del griego

No pretendo ofrecer aquí una conclusión, sino esbozar unas sugerencias para la reflexión y tal vez el debate. Como se ha visto, he prescindido de un análisis concreto de las circunstancias inmediatas, y más políticas que lógicas, que envuelven toda la cuestión. He de decir, en todo caso, que la cuestión de la enseñanza de las humanidades está, a mi parecer, mal planteada cuando se la limita a la enseñanza de la Historia nacional (y se tropieza con el veto de los políticos nacionalistas, recelosos y escaldados con razón, pero a la vez interesados en la manipulación del pasado histórico en beneficio propio, y pescadores en río revuelto) o a remediar con zurcidos la ignorancia puntual en temas literarios. También me parece falaz la insistencia por parte del Mi-

nisterio de Educación en que no hay reducción de horarios, a base de contar como materias humanistas las enseñanzas de idiomas, de carácter instrumental, si indudablemente útiles.

Por otra parte, es probablemente un error mantener, a estas alturas, la división tradicional en los últimos planes de estudio de los alumnos en los de Letras y los de Ciencias en una nueva planificación de varias ramas de bachillerato cuya utilidad es dudosa. Las Letras —que no son lo mismo que las humanidades, pero comparten con éstas muchos contenidos y métodos básicos— resultan así opuestas a las ciencias, con notorio perjuicio para unas y otras, pero además con evidente desprestigio de las primeras.[13] Ser estudiante de Letras es, hoy por hoy, un título muy poco apreciado. Y mucho menos lo será cuando los estudiantes de Derecho y Ciencias Sociales se aparten más de esos estudios. Creo que habría que reconsiderar muy a fondo esas barreras y encasillamientos en que obligamos a entrar a los estudiantes, con penosas renuncias a otras materias tal vez muy atractivas. Como, por ejemplo, el latín y el griego, para algunos aventajados estudiantes de Ciencias. (Sería mejor dejar en los planes de asignaturas mucho más espacio libre para elecciones y desviaciones y para afinidades electivas, sobre todo pensando en el ocio y no sólo en la práctica profesional de muchos, teniendo en cuenta que el tiempo libre es y será cada vez más una parte mayor de nuestra vida que debemos programar de acuerdo con nuestras aficiones y gustos, y los estudios abiertos pueden guiarnos en esa elección).

Pero me he prometido abreviar estas páginas, de modo que dejo esa grave e importante consideración como un apunte más. No quisiera, sin embargo, concluir sin destacar un punto más concreto: cómo en los estudios de humanidades siguen siendo, a mi parecer, un puntal básico e importante, el núcleo duro y por ello lo más zarandeado, maltratado y agredido en planes oficiales y por posmodernos pedagogos, los estudios clásicos por excelencia, es decir, los de latín y griego. No voy a trazar aquí la historia

del problema, ni siquiera analizaré la angustiosa situación actual de estas materias en el nuevo bachillerato de la LOGSE. Creo que los datos están al alcance de quien se interese por el problema. No quiero insistir en lo que me parece una injusta malversación de un capital humano importante —tantos profesores de latín y griego, desesperados y confusos—, sino en la utilidad de esos estudios —de las llamadas «lenguas muertas» y los textos antiguos clásicos— como base de una educación humanista actual y europea.

Pocas materias de estudio parecen tan rentables como el latín. Sirve no para hablarlo, sino para otros varios objetivos importantes: para un mejor conocimiento de la propia lengua, en su vocabulario y su estructura sintáctica (si es romance, como el castellano, el catalán y el gallego, por ejemplo), para una perspectiva histórica sobre el mundo romano que está en la base de la historia y la formación de Europa y sus instituciones, para el mejor dominio de una terminología científica, para una ejercitación escolar de capacidades lógicas y lingüísticas y para acercarse a una espléndida e influyente literatura. Tenemos con el latín una familiaridad derivada del origen de nuestra lengua y una distancia histórica y lingüística que favorecen, a la vez, el interés de su estudio. No se trata, en definitiva, de saber mucho latín, o de memorizar sus declinaciones y traducir textos de la guerra de las Galias, sino de aprovechar el estudio del latín básico escolar para comprender mejor muchas otras cosas de nuestra cultura propia. Es imposible saber bien la propia lengua románica sin conocer las estructuras del latín. Y conocerlo es el mejor punto de apoyo para entender las relaciones entre lenguas de la misma familia, como las antes citadas. Las lenguas y las instituciones culturales de la Europa cristiana están construidas sobre ese legado y esa tradición de base romana que aún hoy es imposible olvidar. Por eso la enseñanza del latín —con la máxima extensión posible— debe ser defendida por razones de cultura general; y, ade-

más, por una elemental economía didáctica: pocas enseñanzas son tan rentables para un nivel educativo medio y superior.

Algo parecido, desde el punto de vista de la influencia cultural, ya que no de la influencia radical de la lengua en las nuestras (por más que mucho léxico culto y especializado en todos los idiomas europeos venga de raíces helénicas), podría decirse del estudio de la lengua griega. Estudiar griego es mucho más que aprender una hermosa lengua antigua; es acceder a un mundo de un horizonte cultural fascinante e incomparable y avanzar hacia las raíces de la tradición ética, estética e intelectual de Occidente; es internarse en un repertorio de palabras, figuras, instituciones e ideas que han configurado no sólo la filosofía, sino la mitología y la literatura del mundo clásico, no ya sentido como paradigma para la imitación, sino como invitación a la reflexión, la contestación crítica y, en definitiva, al diálogo, en profundidad.

La lectura de los grandes textos clásicos sigue siendo una experiencia educativa esencial.[14] Los griegos y latinos están en la base de esa tradición. Olvidarlo es traicionar la esencia del humanismo europeo. Pero no es menos obvio que para leer y entender esos grandes textos no es necesario saber latín ni griego; y no hay que pretender que ni los estudiantes ni la mayoría de lectores vayan a leerlos en sus idiomas originales, como los grandes humanistas. Eso es privilegio de muy pocos especialistas, esos discretos *happy few* que pueden permitirse ese placer intelectual ya raro. No es tan ambicioso el objetivo de las enseñanzas de las lenguas antiguas; pero conviene no olvidar que un cierto conocimiento del griego clásico, cierto manejo de las palabras y sus sentidos etimológicos y su historia sigue siendo el bagaje más válido para manejar ciertos conceptos y textos clásicos con un buen rigor filológico y filosófico. Y eso puede adquirirse, aquí en nuestro país, con los actuales medios de profesorado en los centros de bachillerato y en las facultades universitarias.[15] Parecería insensato arrojar por la borda esas posibilidades y cercenar

unos estudios clásicos de buen nivel científico. Sería una muestra más del desinterés oficial por una enseñanza de calidad. Sin embargo, eso es lo que, con escasos miramientos, se viene haciendo. ¡Ojalá que el pendiente debate sobre el tema de las humanidades, hecho a fondo, ayude a invertir o contrarrestar en algo esa tendencia!

Sobre la degradación de la educación universitaria

A contrapelo: una consideración intempestiva[1]

1

El libro de Bloom, que produjo gran revuelo y mucha discusión al publicarse en Estados Unidos en 1987, pasó casi inadvertido aquí, al traducirse dos años después. También se produjo un ligero retoque en el título: *The Closing of the American Mind* se convirtió en «el cierre de la mente moderna», como si lo americano fuera lo moderno por excelencia, un cambio de adjetivos muy sintomático. En todo caso, aparte de los motivos de política editorial, el trueque está justificado. Lo que afecta a la mentalidad americana, afecta a nuestra sensibilidad casi de inmediato. Ya se trate de cerrazón o de apertura de horizontes.

Como señaló Salvador Giner —en su ágil y precisa presentación de la edición española—: «El libro del profesor Bloom gira en torno a la situación universitaria en los Estados Unidos, así como sobre la condición moral y las perplejidades de la sociedad norteamericana contemporánea. No obstante, y desde la primera página, es también, y de modo directo, un texto sobre la evolución y degradación de la educación liberal occidental y muy específicamente la europea». El libro invita a una reflexión sobre la orientación y la degeneración de la cultura más elevada, que en los Estados Unidos andaba refugiada en el ámbito universitario, y pretende llegar a las raíces de ese deterioro y esa renuncia a lo que había sido su fundamentación y objetivos tradicionales. Es una crisis de la educación en su sentido más hondo, el ocaso del humanismo —del más amplio y esencial humanismo histórico— en la sociedad democrática y tecnológica. Siendo ése el tema central, no es extraño que en España haya hallado tan escasa re-

percusión. Aquí no nos preocupamos de asuntos tan abstractos, entretenidos como estamos siempre con los escándalos políticos, los cotilleos amarillentos y los montajes culturales de ocasión.

Por otro lado, aquí, como en otros países de Europa, la gran cultura no se halla refugiada en los campus universitarios. Las universidades españolas mantienen una sólida atonía cultural desde hace mucho, y se renuevan copiando algunas modas y modos americanos o europeos, según la conveniencia, y reformándose por orden ministerial de cuando en cuando, parcheando sus huecos y revocando sus fachadas sin convicción y, desde luego, sin la menor originalidad. La problemática que suscitó la polémica protesta y el encendido alegato de Bloom resulta aquí poco interesante. Cuando se nos habla de humanismo, nos parece percibir ya un tono retórico pomposo y un cierto tufillo de polvo. La «movida» posmodernista satisface las ansias culturales de los más avanzados, las ideologías se perdieron en vagos crepúsculos, y las iniciativas oficiales son las que cuentan en los círculos universitarios marcados por la apatía y la grisura intelectual.

Pero es que, además de tratar de algo tan inactual, resulta que A. Bloom defiende unos valores tradicionales y un humanismo basado en los grandes autores de la tradición occidental. Como subrayaba S. Giner, he ahí una de sus evidentes desventajas: «Las diagnosis y las soluciones propuestas por el profesor Bloom son polémicas, pugnaces y —pecado imperdonable en el clima de nuestro tiempo— tradicionalistas». Notable tara, a los ojos de los más, eso de ser «tradicionalista». El progresismo ha cargado de connotaciones peyorativas —y aún más en países cerriles como el nuestro— eso de apegarse a la tradición. Ser tradicionalista está cercano a ser reaccionario, otro adjetivo descalificador para quienes suelen pensar por medio de frases hechas y adjetivos tópicos. El «profesor» (otro calificativo ambiguo) Bloom tradujo la *República* de Platón, el *Emilio* de Rousseau, y escribió un libro sobre Shakespeare, aunque su cátedra en Chicago era la de «Pensa-

miento Social». ¿Qué podía esperarse de una persona pervertida por semejantes compañías? Me figuro que nuestros profesores de «pensamiento social», que desde luego publican poco sobre autores antiguos, frecuentan más las estadísticas que los textos de los clásicos, al contrario que Bloom. Si uno se enfrasca en Platón, el primer gran enemigo de la sociedad abierta, y en el ambiguo Rousseau (que tiene mejor prensa), en el fulgurante Shakespeare, y, de postre, en el temible Hegel, autores predilectos de Bloom, tal vez entienda su nostalgia hacia esa educación liberal de antaño, pero corre el riesgo de convertirse en un crítico «reaccionario» a los progresos de la posmodernidad.

En su artículo «Las jaulas de goma: Emancipación, modernización y dualismo cultural» (en el n.º 1 de la revista *Claves de Razón Práctica*) señalaba Enrique Gil Calvo que la denuncia de Bloom, «más allá de su rancio aroma conservador», planteaba cuestiones que coinciden en lo esencial con las propuestas de pensadores como D. Bell y A. Finkielkraut, tomadas desde posiciones diversas. Creo que así es, y que, en efecto, ese aspecto reaccionario —en la defensa de unos valores culturales amenazados por una democratización e igualitarismo que tienden a nivelar por un rasero muy bajo— estaba ya en Max Weber, con otro tono.

Sin embargo, no quisiera adoptar ahora esa perspectiva demasiado abstracta que consiste en meter a todos estos críticos de la sociedad actual en una misma tendencia y ponerme a discutir si es mejor una «jaula de hierro» o una «jaula de goma». Eso ya lo hizo bien E. Gil Calvo, con una hábil argumentación. Mi intención es tan sólo comentar algunos de los puntos en que A. Bloom funda su crítica a la degradación cultural americana —y «moderna»—, en una protesta que es más un lamento que un programa de regeneración. No ocultaré mis simpatías hacia sus tesis. He leído esos mismos libros clásicos y me gusta defender

ese tipo de causas perdidas. (Perdidas no porque carezcan de razones, sino por ir contra corriente).

2

Vaya por adelantado que no es mi intención tratar aquí de todo el libro de A. Bloom, ni tampoco intentar una defensa de sus tesis de conjunto. Tengo la impresión de que el mayor defecto del libro es haber querido abarcar demasiado y el enjuiciar con una reflexión demasiado categórica síntomas muy diversos de nuestra época. Me parece que las observaciones de Bloom sobre la sensibilidad y la moral de los universitarios, sus apuntes sobre la trivialización sentimental y la invertebración moral son muy atinadas. Creo que también sus juicios sobre la situación aporética de las minorías negras en la universidad americana, esos grupos intransigentes y progresivamente segregados, protegidos por el paternalismo y la violencia, irritados y resentidos, son del mayor interés. En cambio, sus reflexiones sobre «la nietzscheanización de la izquierda o viceversa», aunque enfocan un tema de gran atractivo y significado en todos estos años pasados, el de la confusión entre ideas de Marx y de Nietzsche, pensadores de orientación bien distinta, a los que se ha asociado en una fraseología confusa, no me parecen muy profundas. Son agudas y apuntan a algo importante, la crisis ideológica de cierta izquierda; pero, en mi opinión, abordan el tema con poco rigor. En todo caso, no voy a comentar ahora todos esos aspectos de la variada reflexión de Bloom, que hacen de sus páginas un texto enormemente provocador. Me limitaré a ciertos trazos de su concepción de la universidad, de lo que él consideró la función esencial de esa secular institución, que en Estados Unidos goza de un notable prestigio como institución cultural. Como A. Bloom subrayaba, la universidad americana, en sus mejores ejemplos, pretende prolongar la tradición de la mejor universidad europea, la tradición alemana del siglo XIX y comienzos del XX.

Nos recuerda que esa función general de la universidad no es, en primer lugar, la de producir excelentes especialistas en las distintas ramas de la ciencia, la tecnología o las humanidades, sino la de conservar un ámbito privilegiado del saber, de la cultura y la crítica en su mayor grado de rigor intelectual y de libertad de investigación. No sólo por encima de la sociedad de masas, sino al margen de las presiones de esa misma sociedad.

> La universidad es el lugar en que la investigación y la apertura filosófica adquieren carta de naturaleza. Está destinada a estimular el uso no instrumental de la razón por la razón, y a proporcionar la atmósfera en que la superioridad moral y física de la voluntad dominante no intimide a la duda filosófica. Y preserva el tesoro de grandes gestas, grandes hombres y grandes ideas necesario para alimentar esa duda. (pág. 259)

Las grandes universidades —europeas, y luego algunas de América— «actuaban antes como nuestra *conciencia intelectual*». Incluso en un país cuya cultura media era grosera, trivial, o de muy bajo nivel general, la universidad podía erguirse como un baluarte de esa gran cultura, del refinamiento estético y de una aristocracia moral.

Según Bloom, tal quiso ser la universidad americana en sus momentos mejores. Nos cuenta, en unos apuntes autobiográficos, cómo acudió él a la Universidad de Chicago, para cursar allí sus estudios, con esa confianza en que allí se guardaba el auténtico saber, más allá de las especializaciones técnicas. Los estudiantes americanos tenían una cultura muy ligera hasta entrar en la universidad, pero allí encontraban el rigor, la libertad crítica y la profundidad cultural. Frente a la mediocridad característica de la vida intelectual de la democracia (tal vez no sólo la americana), en la universidad se velaban las armas del saber auténtico; allá estaban los científicos y los sabios, los maestros del pensamiento ilustrado, los tenaces buscadores de la verdad más honda y libre. En un capítulo titulado *Tocqueville en la vida intelectual democrática*

(págs. 256 y ss.) se recuerdan las agudas críticas del pensador francés sobre la mediocridad de la sociedad de masas.[2]

Esas advertencias sobre la tendencia de la sociedad democrática hacia la mediocridad y la vulgaridad son bien conocidas; tal tendencia populista tiene un lado saludable. Pero frente a ella se erige el reducto de una universidad que quería ser conciencia crítica, investigación libre, albergue de la más elevada tradición intelectual. No es, por lo tanto, la sociedad masificada y manipulada por los políticos quien debe orientar a la institución universitaria; sino que la universidad debería mantener su autonomía frente a las presiones de ese entorno. Tampoco debe ajustarse a los requerimientos que la sociedad le impone como su única aspiración. Debe mantener, por encima de esos ajustes y esos servicios, su tensión cultural, crítica y moral. La universidad debe ofrecer, según Bloom, una compensación a aquel rigor intelectual que suele faltar en la calle.

> Debe despreciar la opinión pública porque contiene en su interior la fuente de su autonomía…, la búsqueda e, incluso, el descubrimiento de la verdad conforme a la naturaleza. Debe concentrarse en la filosofía, la teología, los clásicos de la literatura y en aquellos científicos que, como Newton, Descartes y Leibniz, tienen la visión científica más amplia y un sentido de la relación de lo que hacen con el orden del conjunto de las cosas. Debe ayudar a preservar aquello que más probabilidades tiene de ser descuidado en una democracia. No dogmatismos, sino todo lo contrario: lo que es necesario para combatir el dogmatismo. La universidad debe resistir la tentación de hacerlo todo para la sociedad.

Esa función no está reñida con la especialización técnica, pero está por encima de ella. Es lo que une, en un conjunto significativo, a las diversas facultades y escuelas universitarias. Es lo que estuvo en el origen de la institución siglos atrás. Pero, ay, es algo hoy ya olvidado en casi todas partes. A los lectores españoles esa imagen de la universidad les parecerá extraña y antigua, un fantasma del idealismo que resurge en una visión romántica americana. Esos asertos suenan raros, y aquí —en estos días en que se

habla tanto de reformas universitarias— a ninguno de los encargados de tales reformas se le pasa por la imaginación referirse a ello.

3

Porque, cuando se habla de actualizar las enseñanzas universitarias, lo que se entiende aquí por esa modernización y puesta al día es el intento de acomodar al máximo la universidad a las peticiones y ofertas de empleo de la sociedad, especializando más las Facultades, insistiendo en las técnicas profesionales, reduciendo a los mínimos todos los restos de ese humanismo crítico que defendía Bloom. Basta dar un vistazo a los nuevos planes de estudio para advertir esa evidente tendencia. Lo que importa es la tecnología, no la conciencia crítica; la preparación profesional para un determinado oficio; la competencia tecnológica, no el talante intelectual.

Tal vez no advertimos tanto esa tendencia porque nuestras universidades no han pretendido ejercer una función cultural tan marcada frente a la exigua cultura circundante. El contraste entre los universitarios y la cultura media no ha sido en Europa, ni desde luego en España —donde las universidades han sido siempre mediocres y la cultura media bastante aceptable—, tan notable como en Estados Unidos. Probablemente ha influido en ello el que nuestra enseñanza secundaria tenía un nivel medio mucho más elevado que el americano medio. Ahora, sin embargo, ya nuestro bachillerato se ha rebajado tan notoriamente, gracias a los empeños de varios ministros de Educación, que han deteriorado progresivamente la educación en los Institutos de Enseñanza Media, que tenemos un nivel casi americano. En Estados Unidos, frente a la escasez y pobreza de los estudios secundarios destacaba el excelente nivel de las buenas universidades. De modo que allí la universidad tenía una función mucho más importante y los que acudían a ella lo hacían con grandes esperanzas e ilusiones. Por eso justamente la degradación advertida es mucho más

impresionante, porque el contraste existente era mucho mayor. [3]

En España la renuncia a ese humanismo —en el sentido amplio del término— es mucho menos dolorosa. La mayoría universitaria no había sentido nunca ese afán. Los políticos y los sociólogos no deplorarán esa deficiencia: se trata de un aspecto poco rentable de la enseñanza. Por lo menos a corto plazo.

Volviendo al texto de Bloom, creo que su sugerencia de que conviene que la universidad mantenga una cierta distancia respecto a las urgencias, imposiciones y modas de la sociedad merece subrayarse. Las reformas universitarias de estos años en Europa no parecen tener otro objetivo que lo opuesto: adaptar la universidad a lo que le pide la sociedad, y barrer todo cuanto exceda de esa imposición. Coordinar las salidas de la universidad con las entradas en empleos bien definidos, ya sea en la empresa o en la Administración, eso parece ser lo único y lo decisivo.

Pero, por muy escandaloso que pueda parecer a los reformadores, la idea de conservar un cierto distanciamiento no está falta de razones. En cuanto centro de investigación, de teoría, de cultura superior, la universidad necesita una soltura de miras y una independencia crítica que exige distanciarse de tales urgencias. Es algo más que un centro de preparación para futuros empleos, más que una máquina de dispensar títulos especializados, más que un repertorio de estudios dispersos y concretos. Como conciencia crítica requiere una cierta distancia y una perspectiva sin agobios. Para observar se precisa espacio libre, no presiones externas. Lo contrario es una institución encapsulada, pendiente de su adaptación a instancias ajenas, con menguadas y embotadas facultades. La distancia debe guardarse también respecto a la política y la moda. (Incluso en la Facultad de Periodismo. Hasta las Ciencias de la Información requieren observar el presente sin verse agobiadas por ese contexto social determinante).

> En resumen, existe una sencilla regla para la actividad de la universidad: no necesita preocuparse de suministrar a sus estudiantes experiencias que pueden obtenerse en la sociedad democrática, ya las tendrán en cualquier caso. Antes bien, debe proporcionarles experiencias que no puedan tener en ella. Tocqueville no creía que los escritores antiguos fuesen perfectos, pero creía que podían hacernos conscientes de nuestras imperfecciones, que es lo que realmente nos importa. (pág. 266).[4]

4

Del buen uso de los clásicos. Tal sería uno de los principios para refrenar esa degradación de la universidad, según Bloom. Volver a las lecturas en profundidad, con seriedad y apasionamiento, de los grandes libros de Occidente. Recuerda con nostalgia cómo los estudiantes de hace años —de una y dos generaciones atrás— llegaban a la universidad, en general, con muy poca cultura literaria, en comparación con los europeos; pero muchos de ellos habían frecuentado dos grandes textos: la Biblia y las obras de Shakespeare. Con ese bagaje y un animoso talante se zambullían en la atmósfera de una universidad que creía en sí misma; acudían con una ambición de saber y con una confianza en que allí encontrarían el camino hacia la cultura superior, hacia la teoría crítica y el rigor científico. Hoy todo eso parece estar tremendamente abandonado. Ya sólo se pide una enseñanza especializada y una tecnología de extrema actualidad. El papel de la universidad como centro de una elevada educación y una ética humanística está en franca quiebra.[5]

Todo esto, dicho así en apresurado resumen, resulta tópico en exceso. Y para nosotros aún mucho más. Los estudiantes españoles tenían, hace esos mismos años, una fe mucho menor en lo que podía darles la universidad y, generalmente, no habían leído ni la Biblia ni a Shakespeare. (Tal vez conocían mejor al dramaturgo que la Biblia, libro poco manejado en la católica España, aunque bastante citado). Llegaban con un montón de lecturas a la universidad —de literatura, de política—, y con cierto afán

crítico, que con los años y en el ambiente gris casi siempre se embotaba pronto.

Pero ese aprecio de «los grandes textos», *the Great Books*, es, al parecer, mayor en América que en España, donde la enseñanza de los clásicos del pensamiento, de la literatura o la religión nunca ha gozado de gran crédito. No sé por qué; quizás el individualismo, la chapuza intelectual, el gusto por lo improvisado y lo novedoso ha relegado y menospreciado la lectura de los grandes textos y de los autores de mayor significación. La búsqueda del éxito pronto, y la superficialidad retórica de profesores y ambiente, propiciaron un desdén por los clásicos (no sólo los antiguos). En las aulas se ha leído acá siempre poco y mal.

Lo de que este libro postule tales lecturas —«¡A estas alturas! ¡De autores tan lejanos y poco actuales! ¡Con lo posmodernos que somos!»— parecerá aberración pintoresca, romanticismo de un conservador americano. Platón, Shakespeare, Rousseau, Hegel, Marx, Nietzsche y, además, Newton, Tocqueville y Heidegger (que algunos querrían despachar con la etiqueta de «fascista»), como estímulos básicos para una formación intelectual. «¡Peregrina idea!».

A ninguno de los actuales gestores de la universidad española, en el mejor caso, probos funcionarios, preocupados por la administración y las titulaciones, y por la colocación pronta de los licenciados, se le hubiera ocurrido algo así. Su ideal parece ser, más o menos, el que Bloom critica a propósito de la Universidad de Cornell, con la mejor conciencia: «El plan de Cornell para tratar el problema de la educación consistía en suprimir el anhelo de los estudiantes por ella, estimulando su profesionalismo y su avaricia, suministrando dinero y todo el prestigio de que disponía la universidad para hacer del carrerismo el eje central de lo universitario». (La crítica a este programa la hacía Bloom no sólo desde la teoría abstracta, sino desde su experiencia personal, con claridad)[6].

Y muchos se preguntarán: «Pero ¿es que hay algo más que el lograr una carrera y un título? ¿Puede servir la universidad para otra finalidad que la especialización profesional? ¿No es el profesionalismo el único objetivo de tal enseñanza superior?».

Desde esta perspectiva —unida a ciertos intereses gremiales— se entienden las escasas discusiones y planteamientos de los planes de reforma. De ahí el afán de recortar la duración de las carreras universitarias y la proliferación de titulaciones bien definidas.

> Si el objetivo es la carrera, apenas hay una especialidad, fuera la más difícil de las difíciles ciencias naturales, que requiera más de dos años de preparación antes de los estudios de graduación. Es sorprendente cuántos estudiantes andan tanteando los cursos a seguir, sin ningún plan ni pregunta que hacer, sólo ocupando sus años de período universitario. De hecho, salvo raras excepciones, los cursos son especialidades y no están destinados a un cultivo general, ni a investigar cuestiones importantes para los seres humanos en cuanto tales. La llamada explosión de conocimientos y la creciente especialización no han llenado los años universitarios, sino que los han vaciado. Esos años son impedimentos; uno quiere superarlos. Y, en general, las personas que uno encuentra en las profesiones no necesitaban haber ido al colegio, si se juzga por sus gustos, su caudal de conocimientos o sus intereses. (pág. 351)

Es decir, las universidades han dejado de interesarse por la *educación* de sus estudiantes. En el mejor de los casos dan información actual (aunque algo incompleta), especializada al máximo (pero cada vez más necesitada de ser completada luego con algunos *masters*), y orientada hacia una pronta colocación en el mercado de trabajo. Ésos son los objetivos de las actuales reformas. Lo curioso es que muchos ignoran que la universidad quiso en otras épocas ser algo más. Lo que A. Bloom echa de menos: el humanismo, la educación cultural, una cierta ética basada en los valores de la tradición occidental, todo eso es algo que ahora parece olvidado.

Por eso me resulta muy sugerente la lectura de su libro. Está inspirado por una noble nostalgia. Se empeña en la defensa de un

ideal humanista que existió en las mejores universidades del XIX y de comienzos del XX, en Europa y en lo más selecto de América. Y la degradación a la que apunta y denuncia está ahí. Sólo que estamos tan metidos en ella que nos es difícil advertirla. Para ser críticos hay que distanciarse. Hay riesgos en una democratización de la cultura que está fundada en las rebajas y en buscar el aplauso y las entrevistas de prensa.

Por lo demás, ya H. Marcuse denunció en su *El hombre unidimensional* esa misma tendencia hacia la superficialidad acomodada, bajo las apariencias de la especialización, el «carrerismo» y el afán de progreso económico personal como máximo objetivo. Probablemente a A. Bloom no le gustaría verse situado junto al pensador francfortiano, predicador en otros escenarios universitarios de una utopía que rápidamente se ha convertido en un brumoso recuerdo. Pero, desde esta perspectiva, también H. Marcuse resulta un humanista nostálgico, más que un profeta de tiempos mejores, como él se quiso ver. Como A. Finkielkraut y como A. Bloom.

El eclipse de la literatura

1

Conviene comenzar por precisar el sentido del epígrafe. Porque no pretendo comentar que ahora se escriba poca literatura o más o menos buena, o que se haya degradado el oficio de escribir. Tal vez nunca se haya escrito tanto. Acaso nunca se haya leído más. Aun cuando la competencia con otros medios de comunicación vaya socavando, según los repetidos augurios, el ámbito de la comunicación literaria. Quisiera, sin embargo, reducir mis comentarios y partir de un tema menor (al menos en contraste con esas panorámicas consideraciones sociológicas): el hecho de que ya no se enseña Literatura ni en la enseñanza media ni en la universidad.

Me refiero a la Literatura que podíamos escribir con mayúscula, a esa noble y clásica tradición europea a la que pertenecían los escritores reconocidos universalmente. Porque es cierto que subsisten aún unos pocos cursos de Literatura Española, en el bachillerato o/y en los primeros cursos de la Facultad de Filología o Filosofía y Letras. Sin duda, razones de prestigio local y de utilidad patriótica han mantenido la prioridad de tales enseñanzas, acosadas y con márgenes poco airosos de tiempo, en los programas didácticos nacionales, mientras que toda consideración de la literatura supranacional se ha esfumado o ha sido borrada. Aunque ya nadie les hable a los estudiantes de Homero, Virgilio, Dante, Shakespeare, Montaigne, Tolstoi, etcétera, tienen lecciones sobre el *Mío Cid*, la *Celestina*, el *Quijote*, Miguel Delibes y C. J. Cela, con especial insistencia, por lo visto, en los escritores más recientes del siglo XX.

Sería curioso pensar qué sucedería si ese mismo procedimiento se aplicara a otros campos: que sólo se estudiara a los músicos

españoles, a los pintores españoles, a los científicos españoles (con variantes y apéndices por autonomías). El resultado sería muy parecido: desgajada del conjunto europeo (o universal) esa historia resultaría menguada, tortuosa y absurdamente provinciana.

Claro está que en la universidad se enseñan aún literaturas varias, además de la española. Los alumnos de Filología que van a especializarse en una sección determinada aprenden, junto a una o dos lenguas, las literaturas correspondientes. Por ejemplo, los de la sección de Filología Clásica estudian a Homero y a Virgilio, a Platón y a Cicerón (aunque ya se ha propuesto que sólo los que vayan a especializarse en griego lean a Homero y Platón, y tan sólo los latinistas más puros lean a Virgilio y Cicerón, para especializarse así mejor). Los de Filología Inglesa estudian a Chaucer, Shakespeare, Swift y Dickens. Conocer a Goethe, Kafka y T. Mann es ya privilegio de los germanistas, etcétera.

Según mis noticias, la única facultad donde se enseña una literatura panorámica, con intenciones de ser universal, es la de Ciencias de la Información. Bienaventurados los periodistas, porque ellos heredarán la cultura literaria. Desgraciadamente, esa panorámica está reducida a nuestro siglo XX. De lo anterior, es decir, de la larga tradición europea que comenzó con Homero hace unos 2.700 años, y sin la cual no es posible entender su polifonía, los profesionales de estas Ciencias de la Información prescinden. Avanzan ingrávidos sobre la espuma de los siglos. De todos modos, en ese aislado reducto universitario de la literatura (no sé si alguno dirá que *in partibus infidelium*) sospecho un baluarte contra el provincianismo (que, disfrazado de erudición especializada, prospera en otras facultades). Enhorabuena.

De todo esto se deduce que los conocimientos literarios hasta hace poco se consideraron un elemento imprescindible de la cultura media. (Los políticos hacían algunas citas de autores ilustres, y estaba mal visto manifestar una total ignorancia sobre ellos, y

era feo confundir a Dante con Dantón y a Homero con Mahoma, por ejemplo). Pero ya no. La cultura media no incluye ya —al menos en las programaciones oficiales— un vistazo a la literatura. Un ciudadano medio, culto, universitario, no está programado ya para apreciar a los «grandes escritores de todos los tiempos». Dase por docto si ha memorizado los más notables de nuestra gloriosa tradición hispánica (y sudamericanos en apéndice escueto).

2

En la abolición programada y conseguida de la Literatura Universal como materia docente me parece percibir una muestra de las intenciones educativas de la pedagogía oficial. Se trata, pienso, de un logro político. Pero no de un partido político definido, es decir, de UCD, del PSOE, del PP, o de otra firma acreditada, sino de una cierta ideología actual. Al respecto, me parece que todos los programas educativos de nuestros ilustrados gobernantes están calcados sobre la misma falsilla. (Por tanto, ruego al lector que no vea ninguna crítica política en estas consideraciones).

Está claro que la misma ola que ha borrado la Literatura ha arrastrado al olvido las lecciones de la Historia Universal, otra materia ya anticuada. El descrédito de las llamadas humanidades está en razón directa de su generalidad. Los pedagogos y sociólogos de los departamentos educativos han decretado que tales enseñanzas no son benéficas ni modernas. Estimulaban la memoria —un tremendo mal, según sus teorías— y a efectos prácticos no son rentables.

En lo cual no les falta una cierta razón, siempre que uno acepte sus premisas acerca de qué se supone que es lo rentable. Saber literatura o historia antigua o moderna no vale de nada para encontrar un buen empleo, ni tampoco ayuda a moverse por el mundo actual. Ni para ser un buen consumidor de productos

manufacturados, ni para estar bien adaptado a los mecanismos y tecnologías del entorno, ni para ganar dinero sirve de nada conocer mejor el pasado o haber leído a los clásicos. Con leer los periódicos, los *best sellers* del día y ver los programas de televisión ya tiene uno toda la información necesaria y la madurez intelectual suficiente para charlar con los amigos y votar cuando toque. Si la fantasía queda bien canalizada y adecuadamente actualizada se vivirá mejor, sin buscar sublimaciones y con una *conciencia feliz*, adormecida sobre las comodidades de nuestro estado de bienestar. Lo concreto, lo técnico, lo práctico, la buena adaptación al instrumental, el encaje social, he ahí lo que, en esta óptica, resulta rentable. «Ser tonto y tener un buen trabajo, he ahí la felicidad», como decía G. Benn, y recordaba P. Sloterdijk en su *Crítica de la razón cínica*.

Esta marginación de lo literario atestigua el progreso de una formación que persigue el adiestramiento científico y técnico y poco más. Combatir esta tendencia educativa resulta, a estas alturas, ineficaz, pero advertir sus excesos es saludable.

Desde luego se trata de un proceso de larga duración. Desde los antiguos griegos, el papel de lo literario en la *paideia* ha ido decreciendo. Los griegos no tenían una palabra como literatura (formada sobre el término latino *littera*, 'letra'). Pero la *mousiké* (dominio de las musas) y la *poiesis* (creación, poesía) formaban la base de la educación de los jóvenes. Los niños aprendían de memoria los poemas de Homero. Los demócratas de la Atenas del siglo v a. C. consideraban que era fundamental para la educación cabal la asistencia al teatro, donde las tragedias y comedias ilustraban sobre la condición humana. Y además estaban las fiestas de la ciudad, con sus ritos y sus cantos. La memoria, la poesía, el drama, junto con la gimnasia, eran los ingredientes que formaban una personalidad equilibrada (además de aprender a leer, escribir y contar, que cada ciudadano procuraba por su cuenta).

Con Homero y los trágicos se educaban los atenienses. En la *Ilíada* se ofrece una perspectiva épica sobre la trágica condición humana, sobre la ferocidad de la guerra, la frivolidad y la belleza de héroes y dioses, y las ilustres hazañas que las aladas palabras del poeta salvan del olvido. Se aprenden muchas cosas del poeta cuando se le conoce a fondo: la magnanimidad, el esplendor de las cosas, los horizontes de la aventura, y la humanidad de un mundo donde no hay buenos ni malos, sino gente sufriendo y actuando. Ni en Homero ni en los trágicos griegos hay el menor resquicio para el fanatismo. Pero después vinieron los filósofos, que promovieron otro tipo de educación más moderna, donde la poesía estaba censurada.

De la Academia del austero Platón y del Liceo de Aristóteles hasta nuestras universidades hay largo trecho, pero cierta conexión, cuya pista aún puede seguirse. Ningún gran libro ni autor (ni la Biblia ni Shakespeare) tienen ya el predicamento que tuvo Homero. Sólo el Corán se mantiene, para unos cuantos, como el texto memorable y guía por excelencia para la vida. Pero no es por razones de su excelencia literaria ni por su poesía precisamente.

3

El creciente descrédito de la Literatura tiene reflejos anecdóticos, como el curioso caso de que, en la reforma de los planes de estudios, incluso en las facultades de Letras (o de Filología), tal materia no figuraba ya como troncal en el proyecto. Que no se mencionara siquiera una Literatura más general no suscitó ninguna reacción (en parte porque no hay profesores de Literatura Universal y tal materia no figura desde hace mucho en los planes), pero el que se desalojara a la Literatura Española de un lugar, si no central, al menos de tránsito obligado para todos los alumnos, despertó el airado lamento de los profesores de la misma, que elevaron una protesta coral contra el proyecto. Como la queja alcanzó las páginas de los periódicos más leídos, la comi-

sión suprema (de inexpertos, como suelen ser tales comisiones) admitió la reclamación y modificó el decreto. (La sensibilidad del Ministerio de Educación queda de manifiesto en casos como éste; la voz de la prensa conmueve mucho).

Pero lo que quiero señalar es el hecho de que, incluso en esa facultad de Filología (o Filosofía y Letras), se había pensado en marginar la enseñanza de la Literatura Española. A nadie se le habría ocurrido intentar marginar la materia de Lengua Española o la Lingüística General ni cuestionar su validez propedéutica. Porque se supone que tales asignaturas lingüísticas son más metodológicas y formativas, porque parecen mejor formalizadas (y son menos humanistas). De un lado, los estudiantes de Filología son, cada vez más, estudiantes de lenguas varias, y de otro, con esos formalismos, ciertos profesores parecen desquitarse de su complejo de poco científicos. Quisieran algunos tener aire de matemáticos y llevar bata blanca y tiza por si acaso. No sé si es demasiado malicioso suponer que ciertos éxitos del *chomskismo* apostólico que nos invadió hace años se apoyaban en su apariencia algebraica, con sus fórmulas y diagramas y árboles sintácticos. Pero, en fin, quien no haya colmado de esquemas su pizarra arroje el primero sus piedras contra esos dómines repetitivos.

4

Dejemos esa anécdota en lo que es: un mero síntoma, nada categórico. Por lo demás, tampoco quiero ahondar más en la discusión. Mi propósito era sólo llamar la atención e invitar a la reflexión sobre ese abandono de la gran literatura, que es, en el fondo, una renuncia a un horizonte inmenso y, para algunos, lejano. Tengo la impresión de que los programadores de la educación se han desentendido de la formación de la personalidad y piensan tan sólo en la instrucción y programación de los individuos para que se coloquen lo mejor posible. Que encuentren una colocación, ése es el único objetivo. «Encontrar una colocación» —¡qué frase más expresiva!— en un mundo que les es dado he-

cho. Que se metan en su celdilla y procuren enriquecerse sin engordar mucho y hallarán su adecuada porción de felicidad.

Al fin y al cabo, ¿para qué sirve la literatura? He ahí una pregunta demasiado general para un modesto filólogo, y que un intelectual discreto rehuiría contestar. Supongo que caben muchas respuestas: un placer habitual, un vicio insondable, un somnífero eficiente (según un famoso hombre de negocios), un jardín de senderos incontables, una fantasmagoría perdurable, etcétera. Pero, pensando en su valor didáctico, creo que hay que subrayar que se trata de un instrumento para conocer la realidad. Nos enseña cómo es el mundo de ahora y antes, cómo son los demás por dentro, cómo funcionan los seres humanos. (También lo enseñan la biología, la física, etcétera, pero menos imaginativamente).

No siempre las lecturas de los grandes libros nos hacen más felices. Pueden hacernos más sensibles y más desdichados; más críticos y más difíciles de contentar; más escépticos y, por tanto, menos manejables y más distintos. Leer de verdad es cada día más difícil, como ha señalado G. Steiner. La soledad, como ya vio H. Marcuse, es algo imposible en este entorno opresivo, y, no obstante, es el gran camino de acceso a lo literario. Lo imaginario es el ámbito de la literatura, pero sólo desde él podemos conocer la realidad. (Cuando los pedagogos y los ladinos funcionarios desaconsejan y obstaculizan la literatura tienen razón: no es rentable para el Estado, al que le gusta uniformar, por dentro, a la gente).

Me temo que, avanzando por aquí, nos internáramos en una meditación demasiado trascendental. Vamos a ahorrárnosla, amigo lector. Tengo a mano unos cuantos libros, que toleran bien ser releídos: *El hombre unidimensional*, de H. Marcuse; *En el castillo de Barbazul* y *Lenguaje y silencio*, de G. Steiner, y *Antropología filosófica*, de E. Cassirer, de los que podría ensamblar unas cuantas

citas para un ensayo sobre «la literatura como camino de conocimiento». Ahí está dicho, y mucho mejor, lo que quería apuntar.

Pero, en fin, para concluir estas intempestivas páginas, copiaré un buen párrafo del último texto citado. Dice E. Cassirer:[1]

> El arte y la historia representan los instrumentos más poderosos en nuestro estudio de la naturaleza humana. ¿Qué conoceríamos del hombre sin estas dos fuentes de información? Dependeríamos de los datos de nuestra vida personal, que sólo nos pueden proporcionar una visión subjetiva y que, en el mejor de los casos, no son más que fragmentos dispersos del espejo roto de la humanidad. En realidad, si deseamos contemplar el cuadro esbozado por estos datos introspectivos tenemos que apelar a métodos más objetivos; hacer experimentos psicológicos o recoger hechos estadísticos. Pero, a pesar de esto, nuestro retrato del hombre sería inerte y sin color. Encontraríamos al hombre medio, el hombre de nuestro trato práctico y social cotidiano. En las grandes obras de historia y de arte comenzamos a ver, tras esta máscara del hombre convencional, los rasgos del hombre real, individual. Para encontrarlo tenemos que acudir a los grandes historiadores o a los grandes poetas, a los escritores trágicos, como Eurípides o Shakespeare; a los escritores cómicos, como Cervantes, Molière o Laurence Sterne, o a nuestros novelistas modernos, como Dickens o Thackeray, Balzac o Flaubert, Gógol o Dostoievski. La poesía no es mera imitación de la naturaleza; la historia no es una narración de los hechos y acontecimientos muertos. La historia, lo mismo que la poesía, es un órgano del conocimiento de nosotros mismos, un instrumento indispensable para construir nuestro universo humano.

«Un órgano del conocimiento de nosotros mismos, un instrumento indispensable *para construir nuestro universo*», eso es la literatura. Por lo menos la auténtica, la que A. Schopenhauer llamaba «la literatura permanente», *die bleibende Literatur*. Como otros han señalado —H. Marcuse, W. Benjamin, G. Steiner, etcétera—,[2] no estamos en una buena época para las lecturas a fondo; estos son *malos tiempos* para atender a las voces y escritos de antaño. Resulta muy arduo encontrar ocasión y silencio para la lectura profunda. Leer es una operación complicada, y somos bien conscientes de su complicación.[3] Por otra parte, sutiles comentaristas nos han enseñado a descomponer el texto, a deconstruirlo en la lectura, lo que no deja de ser una forma taimada de diálogo.

Es como si, entre tanta información, tanto estrépito, tanto chismorreo y chisporroteo de imágenes, los libros quedaran un tanto apagados, y nosotros anduviéramos demasiado desasosegados para demorarnos en las palabras escritas. Sin contar con el riesgo de que, al adentrarnos en una biblioteca laberíntica y circular, nos perdamos por los pasillos, como les sucedió a algunos, y, como sir James Frazer o J. L. Borges, nos quedemos al fin atrapados y ciegos, como el agorero Tiresias, pero sin inspiración de los dioses, sino tan sólo emboscados entre libros, con su extraña y taimada sabiduría.

Los pedagogos y altos funcionarios de Educación velan por ahorrarnos esos riesgos.

Sobre el descrédito de la literatura[1]

Lo que me parece más admirable en el libro de A. Kernan *The Death of Literature* no es la lucidez del diagnóstico —que es más una constatación objetiva que una profecía—, sino la amplitud del horizonte de su análisis crítico y, desde luego, la agudeza brillante de su estilo, incisivo y conciso. Éste es, fundamentalmente, un enfoque sociológico de cómo el prestigio y la consideración social, el impacto cultural y la función educativa que tuvo la literatura en nuestra sociedad se ha ido resquebrajando y diluyendo hasta unos límites que permiten hablar de esa defunción, acaso lamentable. Es la crónica de una muerte largamente anunciada la que aquí se escribe y está redactada magistralmente por un excelente estudioso de estos temas.[2]

Cierto es que estos análisis sociológicos están de manera inmediata referidos al mundo cultural norteamericano y a la literatura angloamericana, pero me parece evidente que, con un breve retraso, los fenómenos estudiados y las observaciones hechas se repiten también en nuestros pagos y ambientes culturales. Lo que se ha llamado la aldea global resulta cada vez más uniforme en sus gustos y sus gestos culturales. Tanto las modas menores como los hábitos educativos se propagan y contagian con desaforada rapidez, y los medios de comunicación de masas y la sociedad de consumo estimulan la uniformidad en muchos aspectos de manera rotunda e implacable.

Podríamos advertir que el libro de Kernan se inscribe, de modo claro, en un debate cultural amplio —más amplio probablemente por su enfoque y perspectiva que por sus consecuencias— que ciertos intelectuales americanos abrieron acerca del escandaloso fracaso educativo (y muy especialmente notable en la educación literaria) que se detecta en la sociedad americana. En tal

respecto podría relacionarse con los libros de E. Donald Hirsch Jr., *Cultural Literacy*, y de Allan Bloom, *The Closing of the American Mind*.[3] Como A. Kernan anota, al citarlos, ambos estudios críticos sobre las deficiencias de la educación universitaria norteamericana se convirtieron en *best sellers* y suscitaron numerosos comentarios. Ignoro si también los levantó su libro, que se refiere menos a la educación que a la orientación cultural en su conjunto y al menguante papel de la Literatura (con mayúsculas) en la sociedad. Creo, en todo caso, que debería haber sido comentado, discutido, y que bien merece traducirse a otros idiomas para mayor difusión. Aunque sus ejemplos y casos sean todos (o casi todos) del ámbito americano y británico, son tan claros que exceden siempre el interés local.

Lo que en la cultura americana ya ha sucedido está acaeciendo en la europea, en la que, ciertamente, la influencia y el conocimiento de la literatura ha sido mucho mayor y, sobre todo, más extenso. También aquí es notable el abandono de esos conocimientos literarios que eran tradicionales y, lo que es más grave, son muchas veces los propios Gobiernos —o sus Ministerios de Educación— por un afán pragmatista y un tecnologismo exacerbado los que fomentan esa orientación antihumanista. Añádase a este pragmatismo tecnológico un cierto empeño mimético en algunos países (por ejemplo, en España), donde el abandono de lo tradicional se confunde con la modernidad y donde la renovación se acompaña con un alegre destrozo de lo supuestamente superado, como si el estar al día se midiera por la capacidad de desguace de lo anterior.

> El abandono cultural, como una especie de *Götterdämmerung*, ha arrumbado la literatura antigua en un mundo donde la televisión transforma todo cuanto toca —política, noticias, religión—, donde un creciente número de ciudadanos tiene gran dificultad para leer incluso textos sencillos, donde la creatividad y el plagio resultan progresivamente difíciles de definir, donde la propaganda y los anuncios e imágenes amañadas se han apoderado del lenguaje.

Tanto si esa situación es, sencillamente, algo que podemos constatar, y además lamentar o, por el contrario, celebrar como un logro posmoderno, lo que Kernan intenta no es sumarse a uno u otro coro, sino observar las causas de esta crisis de la institución.

> «La muerte de la literatura es vista como el crepúsculo de los dioses por los conservadores o la caída de la Bastilla de la alta cultura por los radicales, pero mi argumento, por decirlo de modo simple, es que estamos observando las complejas transformaciones de una institución social en un tiempo de cambio radical, político, tecnológico y social. (pág. 10).

La literatura y la actividad literaria parece encontrarse amenazada incluso en su reducto institucional más amurallado: la universidad con sus facultades de Letras y sus departamentos tradicionales. Por otro lado, como Kernan observa muy bien, la enseñanza de la literatura moderna no es disciplina universitaria muy antigua. Se introdujo tras duras discusiones en Oxford hace poco más de cien años. Otra cosa era el estudio filológico de los clásicos antiguos, venerables y universales, comentados histórica y gramaticalmente. Introducir el estudio de los románticos ingleses en el *curriculum* de esas universidades conservadoras sólo se logró tras una dura refriega intelectual. Definir qué es lo literario y para qué vale la literatura es una ardua cuestión, suscitada curiosamente en trances un tanto comprometidos, como el proceso sobre la publicación en el Reino Unido de *El amante de Lady Chatterley*, un pleito que resulta muy revelador en el agudo análisis de Kernan (en su capítulo 2: «Lady Chatterley and "Mere Chatter about Shelley": The University asked to define Literature»).[4]

Hay otros capítulos de muy concreta actualidad, ilustrados con otros casos no menos notorios. Los que tratan de «Literatura y la ley: los derechos morales de los artistas»; «Plagio y poética: literatura como propiedad y *ethos*»; «Tecnología y literatura: cultura del libro y cultura de la televisión»; «La batalla por la pala-

bra: diccionarios, deconstructores e ingenieros del lenguaje», y «El árbol del conocimiento: presencia de la literatura en el mundo social», testimonian en su mismo título su candente interés. Pero me gustaría detenerme un momento en el capítulo 3, que tiene un título no menos atractivo e irónico: «Autores como rentistas, lectores como proletariado, críticos como revolucionarios», en el que Kernan arremete contra algunos críticos y cierta visión ideologizada de la actividad literaria.

La discusión de los cánones literarios, la confusión entre estética e ideología, el ataque contra los grandes autores, la deconstrucción como instrumento subversivo, las reivindicaciones feministas o de raza, todo ese conglomerado que ha coincidido en las universidades americanas en un asalto a lo que podríamos llamar la gran tradición literaria, está evocado con punzante agudeza. Es cierto que esa larga tradición tiene como autores a «hombres blancos y muertos». (Y, en todo caso, el porcentaje de mujeres y autores de color es mínimo en la nómina de los clásicos). Pero está claro que el empeño en sustituir el respeto y la atención a esos viejos escritores por estudios sobre mujeres, negros y autores del Tercer Mundo, y aún vivos, apela a criterios menos culturales y literarios que de ideología política y de un supuesto igualitarismo, que poco tiene que ver con la literatura. La sospecha de que los autores de prestigio defendían simplemente los prejuicios aristocráticos y dominantes en la sociedad del antiguo régimen resulta tan demagógica como injusta desde una perspectiva mínimamente histórica. Pero Kernan no insiste mucho en este tema. Sí en su ataque al deconstruccionismo.

Conviene citar algunas líneas en las que denuncia la sorprendente inquina que algunos críticos parecen sentir hacia los grandes autores, de los que quieren denunciar su perversa complicidad ideológica o proclamar que fueron meros accidentes de la historia, cuya combinatoria los ha producido como curiosas estructuras y meros vehículos de ideas y palabras afortunadas.[5]

> El nuestro es un tiempo extraño, pero pocas cosas hay en él más extrañas que la violencia e incluso el odio con el que la literatura antigua fue deconstruida por quienes se ganan la vida enseñando y escribiendo sobre ella. Militaron a pie firme y buscaron un puesto de vanguardia para demostrar la nimiedad y vacuidad de libros y poemas que han sido leídos y enseñados largo tiempo como los más altos logros del espíritu humano. Humanismo llegó a ser un término despectivo, y la obra literaria, una ilusión. El ataque se ha detenido, la vieja literatura está del todo muerta, pero en este momento, en 1990, los temas más populares de criticismo y de cursos para graduados y licenciados son todavía los que demuestran cuán falta de sentido, o paradójicamente, cuán perversa y antiprogresista ha sido la antigua literatura, cuán insignificante su lenguaje, cuán mal ha tratado a los que no eran blancos, cuán regularmente ha proclamado una ética acorazadamente aristocrática o hecho propaganda de un capitalismo brutalmente materialista. (pág. 70)

Al descrédito progresivo de los grandes autores y de la crítica de antiguo estilo, se añade un lenguaje académico que, reveladoramente, habla de las obras literarias sólo como «textos» en un esfuerzo nivelador, y que concede al crítico el papel de estrella, a la vez que insiste en la libertad de interpretación del lector, como colaborador en la tarea de dar sentido a lo escrito. (Pero que cada lectura dé un sentido propio al texto —desde el momento y la comprensión y sensibilidad del lector, como ya descubrieron J. L. Borges y G. Genette antes que los deconstruccionistas— no quiere decir que todas las lecturas valgan lo mismo). La revolución en la que algunos críticos se arrogan el papel de directores de escena es chillona y ruinosa.

En su ataque a los críticos estructuralistas y deconstruccionistas A. Kernan coincide (más en sus objetivos que en sus argumentos) con otros grandes estudiosos de la literatura, como H. Bloom y G. Steiner, a los que cita en varias ocasiones muy atinadamente. Hace muchos años que Harold Bloom escribía[6] sobre «el esfuerzo mental que se requiere para salir del callejón sin salida de la crítica formal, la estéril moralización en la que se ha convertido la crítica arquetípica, y la pura monotonía antihumanística de todas esas ramas de la crítica europea que todavía

no han podido demostrar en qué constituyen una ayuda para la lectura de cualquier poema de cualquier poeta que sea» (pág. 21), señalando ya el difícil papel de los críticos que no se resignan a servir de comentadores al servicio de los autores. En su libro *Presencias reales*, G. Steiner lamentaba la decadencia de los estudios de humanidades y también él ha achacado gran parte de culpa a esos críticos, oscurantistas y pedantes, encasillados en una terminología prolífica y bastante bizantina, que se han alejado de la función servicial que les competía. Hay varios notables puntos de coincidencia entre esos juicios de G. Steiner y los de A. Kernan.[7]

Mi impresión respecto a estas duras acusaciones contra algunos críticos de moda (tal vez es mejor no citar nombres concretos) es que son justas, pero un tanto exageradas en cuanto a su posible repercusión en el desprestigio de la literatura. Esos escritos mandarinescos, estructuralistas y deconstruccionistas, han tenido en Europa mucho menos eco que en las universidades americanas (sería interesante relacionar también con estos ataques el del extenso libro de J. L. Alborg, *Sobre crítica y críticos*, Gredos, 1992, que está en la misma línea, aunque en posiciones algo más conservadoras y con tonos más satíricos).[8]

> La interpretación, una actividad muy subjetiva, ha reemplazado la lectura y la comprensión. La opinión democrática extrema, en la que cualquier lectura de un texto es tan verdadera como cualquier otra, es legitimada por la hermenéutica, una teoría general de la interpretación que postula que el sentido no está nunca en el texto sino siempre en la teoría de interpretación que se le aplica. La deconstrucción, la más radical de las modernas teorías literarias, asume una indeterminación básica de todo lenguaje y una consecuente incertidumbre de sentido en cualquier texto, haciendo siempre la lectura relativa y problemática… Podemos resumir ese criticismo centrado en el lector diciendo que el concepto del *libro* —ordenado, controlado, teleológico, referencial y autónomamente significativo— para ser *leído* por lectores adecuados literariamente ha sido reemplazado por el *texto* —fragmentado, contradictorio, incompleto, relativista, arbitrario e indeterminado—, para ser *interpretado* por gente que tiene una gran dificultad en remendar los signos quebrados de la página impresa. (pág. 144)

Esa actitud del lector que se enfrenta al texto se agrava en un mundo donde el instrumento habitual de comunicación es la televisión, con su lenguaje propio, en el que las palabras, la materia esencial de la literatura, han sido desplazadas por las imágenes, sin la multiplicidad de sentidos, la complejidad de intenciones y la irónica ambivalencia de las palabras y las frases escritas. El lector debe desplegar una actividad mental y disponer de una fantasía más vivaz que la del espectador habitual de televisión, mucho más pasivo y habituado a la impresión superficial.

> La televisión no es simplemente un nuevo modo de hacer las cosas de antes, sino un modo radicalmente diferente de ver e interpretar el mundo. Imágenes visuales y no palabras, simples significados explícitos y no complejos y ocultos, transitoriedad y no permanencia, episodios y no estructuras, teatro y no verdad. La habilidad de la literatura de coexistir con la televisión, que muchos tienen por garantizada, parece menos clara cuando consideramos que, en cuanto los lectores se vuelven espectadores, en cuanto el hábito de lectura disminuye y en cuanto el mundo como visto a través de una pantalla de televisión, se siente y se ve más pictórico e inmediato, y hace que la fe en una literatura basada en la palabra disminuya inevitablemente. (pág. 151)

Son, pues, toda una serie de factores los que contribuyen a que la literatura pierda terreno en nuestra educación y visión del mundo. Refugiada en las universidades, resulta cuestionada ahora como una rama fundamental del conocimiento y la sensibilidad en ese árbol de la ciencia que se programa emblemáticamente en los planes de estudio. Los avances de la lingüística se hicieron en detrimento de la literatura; luego, de algún modo, han revertido en consideraciones más ajustadas, serias y *científicas* de los hechos literarios.[9] El talante antihistórico de cierta crítica, y de la orientación estructuralista y del posmodernismo, ha recontado también la significación tradicional del legado literario. En fin, podríamos señalar algunos otros factores como la fragmentación y especialización de los estudios, y el ya citado pragmatismo tecnológico de este descrédito de la literatura, que se evidencia en los programas de estudio, y que responde a fenómenos so-

ciales muy amplios, como Kernan indica con tan acerada agudeza.

Cuando en 1991 redacté un breve ensayo sobre «El eclipse de la literatura»[10] desconocía este ágil, panorámico, provocador y sugerente libro. De haberlo leído entonces, me habría servido para profundizar más en lo que allí apuntaba (centrado en los estudios universitarios españoles). Si supiéramos enseñar a leer a fondo, si la crítica nos llevara a comprender mejor la belleza de los grandes libros, su extrañeza singular y el placer del texto, si pudiéramos recuperar la fe en esa educación humanista como algo superior y más penetrante en la verdad y variedad del mundo, tal vez esa acta de defunción no resultaría definitiva. Para algunos al menos.

En todo caso, éste no es un libro jeremíaco ni apocalíptico. Es un buen ensayo de sociología cultural escrito por un humanista inveterado y un magnífico conocedor de la literatura y su historia reciente, que invita a una reflexión sobre nuestro tiempo y sus trampas.

El valor de las humanidades

Vengo a defender una causa probablemente perdida de antemano. Porque si hubo alguna vez una época adversa a reconocer el valor de las humanidades —es decir, de la educación y cultura de letras como *paideia*— creo que es la nuestra. El notorio desprecio actual hacia el pasado, un prejuicio turbio y adverso respaldado por la fascinación por lo tecnológico y el ansia consumista, el embobamiento por lo espectacular y novedoso, de modas efímeras, de propaganda mediática, de apresurado hedonismo, caracterizan esta época nuestra; una época, por otra parte, desdeñosa de la memoria y precipitada a una tremenda confusión de la mera información con el saber, y, por tanto, opuesta o reacia a formas de educación y cultura que requieren detenimiento, reflexión, sensibilidad refinada y un cuidado personal que supone tiempo y esfuerzo. Es decir, una educación y cultura al servicio del individuo, sin que la inversión pretenda como fin decisivo aumentar la ganancia económica inmediata o impulsar la promoción social. Porque aquí y ahora esa cultura no da ni estatus social ni prestigio popular. Por tanto, según los parámetros usuales, no es nada rentable. Sin embargo, defender esas causas perdidas es lo que uno debería hacer, cuando cree en ellas, y no piensa que el valor de las cosas se deba medir por la demanda de la masa ni por el mero precio en el consumo atento a las gangas de moda.

Pasemos, pues, a sugerir y tal vez precisar algunas reflexiones sobre este tema, partiendo de un enfoque amplio. Tomemos lo que parece la pregunta esencial: ¿qué es una buena educación? ¿Educar para qué? ¿Cómo valoramos el componente humanista en la educación? ¿Aún cabe el humanismo en un tiempo como

éste? Acaso sea éste uno de los temas más desatendidos, preteridos o faltos de perspectiva crítica a contrapelo.

Definir qué es lo que llamamos «humanidades» podría llevar tiempo. Pero, para no enredarnos en definiciones, digamos de antemano que éstas no coinciden con los *Studia Humanitatis* del Renacimiento, sino más bien con el concepto angloamericano de *Humanities* o de nuestras *Letras*, como los estudios opuestos a los de *Ciencias* (más o menos puras o impuras). Ni siquiera en las universidades más conservadoras se mantiene el ideal que movía a Humboldt cuando fundó la Universidad de Berlín, intentando una recuperación del legado clásico grecolatino con un ímpetu renovador. Ni el griego y latín, ni el mundo de los clásicos antiguos tienen un papel propedéutico y general como el que tuvieron todavía en el XIX en Oxford y Cambridge en la Inglaterra victoriana. Al hablar de las «humanidades» hoy estamos hablando de un ámbito más amplio, en el que la Literatura, la Filología, la Historia y la Filosofía, e incluso la Sociología, la Antropología y la Lingüística junto con la Historia de la Música y la de las varias ciencias, ocupan un lugar central.

Son, por utilizar una palabra prestigiosa, las ciencias de la cultura y del hombre, no las del progreso técnico, la tecnología, la administración pública o la economía. Es decir, no las de la producción y organización del mundo, no las de la tecnología, sino las de la cultura. En griego una misma palabra, *paideia*, unía esos dos aspectos: educación y cultura, y por eso nos es útil y aún la seguimos usando cuando las enfocamos a la vez. El fin de esas «humanidades» es, en la enseñanza académica, lo que M. Nussbaum ha denominado en un inteligente ensayo nada menos que *Cultivar la humanidad*. Como bien señala, la base de ese cuidado y «cultivo» (en latín *cultura*) es la tradición cultural que toda sociedad ha producido a lo largo de los siglos, una larga tradición que Europa u Occidente, si ustedes prefieren, ha considerado la base de sus sistemas educativos. Sé que «tradición» no es un término

de gran prestigio para algunos pedagogos y políticos. Porque suena a mantener la autoridad del pasado frente a la innovación del presente, sin advertir que todo presente es, simplemente, el último momento del pasado y una actual consecuencia de esa tradición, y no puede entenderse sin su memoria y conocimiento. La tradición cultural de Europa se caracteriza por su evolución crítica y liberal, que tiene mucho que ver con la revisión de los valores humanistas grecolatinos y cristianos. Esa tradición no es tan sólo intelectual, sino que lleva consigo una estética y una ética.

Las humanidades ofrecen el estudio de las conquistas de la cultura del pasado y, por eso mismo, son la base de la educación personal y la visión del mundo civilizado. Se puede discutir, naturalmente, de la amplitud que esos conocimientos humanistas —en relación con los técnicos o especializados— deben tener en la formación de los ciudadanos, y el tempo que requieren en su estudio, en tal o cual nación, pero evidentemente prescindir de la tradición culta es ingenuo y, en sentido muy propio, una invitación a la barbarie.

Conviene una pronta advertencia: la información no es educación; por más que la educación requiera una información previa. La mera comunicación no es auténtica enseñanza; aunque desde luego la enseñanza se basa en la comunicación del saber. La educación es apropiación, reflexión y actualización crítica del saber recibido, heredado y consensuado. Una información excesiva y mal cribada ahoga la perspectiva crítica, y entontece y despista, porque la avalancha de noticias puede sepultar las verdaderas en un montón de palabras y ruidos. La enseñanza debe seleccionar datos, adiestrar y afinar la sensibilidad. Disponer de una información global y cósmica, minuciosa y actual, en un ordenador no tiene que ver con ser inteligente ni saber algo ni tener educación. Creo que esto es obvio, pero quería recordarlo frente al papanatismo de muchos.

La enseñanza de humanidades trata de hacernos conscientes de esa herencia cultural que nos define como ciudadanos modernos y para eso nos hace conocer y entender los grandes logros de nuestra tradición cultural: en las artes, la literatura y la música. Es en el estudio de otras lenguas y otras épocas como se amplía nuestro horizonte, más allá de los reclamos mediáticos y la propaganda comercial del presente, y es también ese estudio lo que nos configura como personas críticas, sensibles y como individuos capaces de juzgar y sentir con una conciencia liberada de presiones vulgares.

E, insisto, dedicarse al estudio e interpretación del pasado no es desdeñar u olvidar el presente, sino ampliar la mirada. Es ese conocimiento de lo mejor de nuestra cultura lo que nos da libertad crítica. El humanismo no es mera arqueología, aunque puede simpatizar con ella, y servirse de ella, como de la historia, para contextualizar siempre la lectura. La mirada reducida a lo actual, al mundo de hoy, no puede evitar ser corta, esclava de lo inmediato, superficial y efímera. Incluso los antiguos mitos aún perduran en nuestro imaginario (Ulises, Edipo, Fausto, Don Juan, etc., son fantasmas recurrentes). Porque, a diferencia del de las ciencias, en el mundo de las letras, el pasado mantiene una pervivencia indiscutible. Desconocerlo es reducirse a un necio provincianismo. Abrir horizontes es una de las indiscutibles virtudes de la literatura. Como escribió Vargas Llosa, en un libro sobre la decadencia de la cultura:

> Las ciencias progresan, como las técnicas, aniquilando lo viejo, anticuado y obsoleto, para ellas el pasado es un cementerio, un mundo de cosas muertas y superadas por los nuevos descubrimientos e invenciones. Las letras y las artes se renuevan pero no progresan, ellas no aniquilan su pasado, construyen sobre él, se alimentan de él y a la vez lo alimentan, de modo que a pesar de ser tan distintos y distantes, un Velázquez está tan vivo como Picasso y Cervantes sigue siendo tan actual como Borges o Faulkner.[1]

Me gustaría insistir en eso desde otro punto, desde mi perspectiva como filólogo y estudioso del mundo antiguo: el papel esencial que han tenido en esa tradición de las humanidades el estudio de lo clásicos (no sólo de la literatura y filosofía, sino también los de las artes y la música, esos autores y textos que forman el llamado canon). Los textos y autores que llamamos clásicos son las mejores voces y los más perdurables creadores de cultura que nos han llegado; los salvados del naufragio de años y siglos. Son los que han marcado con sello propio el progreso cultural, poético, de esa tradición que nos educa, ilumina e invita a pensar y sentir con profundidad. La educación cultural tenía en el estudio y la relectura de los clásicos uno de sus ejes y puntales evidentes. Por eso el menosprecio actual de esos clásicos es un signo de enorme desviación cultural, que se nota muy sintomática y alarmante en la enseñanza, como ha señalado muy bien Marc Fumaroli en su ensayo *La educación en la libertad*.[2] No voy a repetir las críticas de Vargas Llosa o de Martha Nussbaum o Lluís Duch a los rumbos de la educación mediática en nuestras sociedades tecnolátricas y capitalistas. Sí señalaré que la enseñanza de las humanidades en sentido amplio es el mejor antídoto contra la deshumanización y la rampante mediocridad y rudeza intelectual de las masas.

> Una vez más, debe subrayarse —escriben Duch y Chillón— que el rampante desahucio de que son objeto las humanidades resulta de su subordinación cientificista y no cabalmente científica, si bien se mira, a una epistemología aquejada de delirios matematizantes, y de la pretensión de abordar la totalidad de lo humano de acuerdo con los principios y métodos de las ciencias naturales y exactas.

Y, añadimos, en el marco de una sociedad de masas, que, sin perspectivas claras, menosprecia la educación tradicional y atiende sólo a fomentar las «destrezas» técnicas y «lo rentable» en el sentido económico más inmediato, considerando innecesaria la formación cultural de otros tiempos. En Notas se dan referencias a muy interesantes trabajos sobre el tema. (Esa decadencia de la

pedagogía en nuestra sociedad democrática, atiborrada de información y con una comunicación personal degradada, es, creo, uno de los «temas de nuestro tiempo»)[3].

Digamos que no han sido sólo los programadores de la enseñanza actual los causantes del actual descrédito de nuestros estudios en la universidad. Ciertamente, creo que los estudios de letras están en baja porque no ayudan a promover ninguna industria ni confieren prestigio ni enriquecen a los que se dedican a ellos. Deberíamos recordar que si en el siglo XVIII y el XIX estuvieron en auge en Europa, no fue así en España, donde el latín era visto como una lengua usada por curas y dómines pedantes y el griego se ignoraba por completo (la *Ilíada* se tradujo a fines del XVIII y todavía a fines del XIX D. Juan Valera señala que en la buena sociedad madrileña se consideraba una rareza leerla en traducción). Los caballeros de la Inglaterra victoriana estudiaban griego y latín en Oxford y Cambridge, y sus políticos citaban a los clásicos antiguos; como los poetas románticos europeos. Sin embargo, en la católica y tauromáquica España, los individuos de clase alta nunca tuvieron cultura clásica. Así que si los estudios de letras cobraron cierto prestigio en nuestros institutos y universidades, eso ha sido sólo un indudable logro del siglo XX, aunque ese prestigio, por lo que a las humanidades toca, no ha calado a fondo en la sociedad española. En mi opinión esos avances estuvieron en relación, tras la guerra civil, con la Enseñanza Media que tuvo un nivel bastante europeo y gracias a algunos maestros universitarios. Pero los últimos lustros y los planes de Enseñanza secundaria y universitaria lo han deteriorado mucho, y el bajón cultural que ahora percibimos en nuestros estudiantes viene en gran parte de ahí.

Respecto al valor de las humanidades en la educación, éste consiste en lograr un mejor conocimiento de la condición humana en sus aspectos más valiosos; es decir, en su comprensión y expresión del significado de la vida a través del arte y la cultura.

Puesto que somos limitados y efímeros por naturaleza, con la cultura ampliamos nuestro horizonte. Quien sólo conoce su tiempo, e ignora el pasado, quien sólo conoce su lengua y sus propias experiencias, o, a lo más algunas de sus compatriotas y contemporáneos, quien sólo vive para su profesión y su trabajo, por más medios técnicos e informáticos que maneje, no deja de ser un provinciano fatuo sometido a las presiones mediáticas, encerrado en un presente cargado de prejuicios y de pasiones cortas. La literatura, la historia (en su sentido más amplio), el estudio del pasado —y no sólo como arqueología, sino sobre todo como filología—, buscando la comprensión de los grandes textos y las grandes ideas y figuras del pasado, nos hace trascender las limitaciones de nuestra breve existencia, ir mental y sensualmente más allá del mundo en que nos ha tocado vivir, e incluso consolarnos acaso de la mediocridad del azaroso y opresivo entorno social. El humanismo, que es cultivo de la imaginación y los sentidos, y apertura de la conciencia crítica, nos invita, si sabemos gozar de sus posibilidades, a la auténtica libertad. Porque aprender a escuchar y entender las lecciones, las palabras y las músicas del pasado es todo un reto, al que debe impulsarnos la educación en esas materias humanísticas (que son de dudosa rentabilidad económica inmediata, pero muy rentables para la vida digna e inteligente). Nunca ha sido tan fácil como en nuestros días arribar a lo más logrado de ese pasado cultural, nunca la gran cultura ha estado tan al alcance la mayoría; y, sin embargo…, una educación que regatea o trampea ese acceso nos hace miembros de una sociedad más servil, miope, provinciana, y, por tanto, falta de sentido crítico y propensa al fanatismo.

Elogio del filólogo y la filología (en tiempos de penuria)

Para los licenciados en la Facultad de Filología del 2012

Ya Platón usa varias veces la palabra *philológos*, aunque con el sentido de 'parlanchín' o 'charlatán'.[1] Con ese mismo sentido lo usaba el comediógrafo Alexis cuando escribía: *oînos pántas philológous poieî toùs pleîon pínontas autón* («el vino hace a todos filólogos, a quienes beben de más»). Pero en el sentido más moderno de «estudioso de los textos antiguos», «erudito», lo empleaba para sí mismo Eratóstenes, que fue, como sabemos, astrónomo, geógrafo, matemático, poeta, crítico literario y sabio director de la biblioteca de Alejandría del siglo III a. C. Antes los filólogos se denominaban *grammatikoí* y *kritikoí* ('maestros de letras' y 'críticos').[2] Es decir, la filología, en cuanto estudio científico de textos y edición de autores, surgió en la Alejandría del Museo y la gran Biblioteca (junto a la idea del primer canon literario).

Ya en época moderna es Friedrich August Wolf quien reivindica el título al matricularse en 1777, en la Universidad de Gotinga, como *«studiosus philologiae»*. El autor del gran libro que iba a marcar una prestigiosa etapa en los estudios sobre la Antigüedad griega, su *Prolegomena ad Homerum* (1795), inauguró ejemplarmente con tan famosa obra la gran época de la «Filología Clásica», la primera de las filologías, y definió su método como histórico: «Tota quaestio nostra *historica et critica est*». La filología clásica se situó en el centro de la *Altertumswissenschaft* en toda Europa sobre esos dos apoyos: la crítica textual y el estudio histórico.[3]

A fines del XIX, un brillante y joven catedrático de Filología Griega en Basilea, renegando desilusionado de la estricta observancia académica, escribe unos apuntes sobre (o contra) sus cole-

gas en una de sus *Consideraciones intempestivas* con el título «Nosotros los filólogos», páginas que sólo se publicarían mucho después póstumas y con muy escasos ecos inmediatos. Pero Nietzsche no perdió nunca su vocación de filólogo, aunque, acusado de heterodoxia y entusiasmo báquico, dejara muy pronto su cátedra en Basilea, tras el tremendo panfleto *Philologie der Zukunft!* del furibundo y futuro gran pope berlinés del gremio Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, y así escribe, en su prólogo a *Aurora* (1886):

> La filología es un arte venerable, que pide, ante todo, a sus adeptos que se mantengan retirados, que se tomen tiempo y se vuelvan silenciosos y pausados, un arte de orfebrería, un oficio de orífice de la palabra, un arte que requiere un trabajo sutil y delicado, y en que nada se consigue sin aplicarse con lentitud. Precisamente por ello es hoy más necesario que nunca; precisamente por eso nos seduce y encanta en medio de esta época de trabajos forzosos, es decir, de precipitación, que se empeña por consumir rápidamente todo. Ese arte no acierta a concluir fácilmente; enseña a leer bien, es decir, a leer despacio, con profundidad, con intención penetrante, a puertas abiertas y con ojos y dedos delicados.

Y Nietzsche deseaba tener eso: lectores lentos, animosos filólogos. (Empeño difícil, sí).

Porque, dicho de otro modo, la filología es lectura a fondo y se empeña en leer, reavivar palabras escritas, que rescata resonantes de otros tiempos y otras lenguas. La actividad del filólogo consiste, como dice Gadamer, en un «arte de entender a partir de un contexto», un contexto que a menudo debemos reconstruir, e imaginar, puesto que esa lectura a fondo es, a menudo, conversar con los difuntos, como decía Quevedo, y nos desafía a una significativa «fusión de horizontes» al reinterpretar el sentido de sus voces. La función de la filología es hermenéutica y exegética, una tarea arriesgada para el buen filólogo, que trata de superar las barreras del tiempo y la diversidad de las lenguas. Y es tal vez un empeño poco apreciado, o poco «rentable» (por decirlo con una de las palabras más usadas en los eslóganes baratos de medio-

cres políticos). Como denunciaba con su agudeza habitual Bertrand Russell:

> Los hombres del pasado eran a menudo limitados y provincianos en el espacio; pero los hombres que dominan en nuestra época son provincianos en el tiempo. Sienten por el pasado un desprecio que no merece y por el presente un respeto que aún merece menos.[4]

Pero también tiene, si nos paramos a pensarlo, muy claros atractivos: invita a estupendas excursiones y exóticos diálogos. Los antiguos griegos definían a los seres humanos como *ephémeroi*, «efímeros», los que viven «al día» (*ep'heméran*) frente a los dioses que existen para siempre. Ser «efímero» significa «vivir al día», sólo en el ahora pasajero, en un presente y lugar que no hemos escogido. Habríamos preferido acaso vivir en la Atenas de Pericles o en la Florencia de los Medici, pero tenemos que resignarnos a una ciudad agobiada, ruidosa, y a unos contemporáneos lamentables. (En fin, quizás haya algunos pitagóricos que recuerden otras existencias mejores, pero los demás para viajar a otras épocas tenemos sólo la literatura y la historiografía). Con todo, gracias a la lectura podemos conversar, como Quevedo, con los mejores escritores de otros tiempos y visitar otras épocas, e imaginar muy vivazmente la vida de personajes apasionantes o discutir con grandes pensadores. La literatura, la gran literatura, ofrece excursiones más apasionantes que la mejor agencia de viajes. Cierto es que requiere cierta inteligencia e imaginación. Por eso quien profesa de filólogo debe servir de guía e introductor en esos viajes de la fantasía sobre el tiempo. No son viajes a la paradisíaca inmortalidad ni a la Isla de los Felices, pero sí fantásticas fugas con vivaces encuentros. Recuerdo que madame De Romilly, ilustre helenista fallecida hace meses, decía que había tenido una vida muy feliz al haber compartido sus días con Pericles, Sófocles, Tucídides y Homero. No son las figuras de las revistas de moda ni la tele, pero sí mucho más inteligentes que muchos contemporáneos y, sí, acompañan mejor.

Hay otro empeño que parece esencial en el oficio del filólogo, o de numerosos filólogos, y del que los griegos dijeron muy poco: la muy noble tarea de *la traducción*. Como es sabido, los helenos opinaban que la lengua mejor era la griega y no valía la pena usar otra, como hacían los bárbaros, los pobres. Creían que los dioses hablaban en griego. Ya con los romanos cambió el panorama, y es muy sintomático que la literatura latina comenzara con una versión de la *Odisea*, una elección magnífica y significativa. (Obra de Livio Andrónico, hacia mediados del siglo III a. C.). Gracias a las traducciones existe la literatura universal, y la comparada, y no hace falta haber leído a George Steiner (en su *Después de Babel* y *Antígonas*) y otros muchos estudiosos para certificarlo.

Son muchos los escritos sobre el tema de la traducción, pero me contentaré con evocar un sugestivo ensayo de A. Schopenhauer: *Ueber Lesen und Bücher*. En él se queja de la insuficiencia de la traducción para expresar la belleza y hondura de los textos clásicos, los que él llamaba «la literatura permanente», y, por tanto la importancia de leerlos en las lenguas originales (griego y latín en su caso). La versión literal resulta forzada y dura, y la libre sólo un remedo impreciso y *à peu près*, según Schopenhauer (ya Cervantes y otros habían escrito algo parecido). Cierto es que todo puede decirse en cualquier lengua, pero también que toda traducción de un texto poético o filosófico entre lenguas distantes suele resultar un calco inexacto. Todo idioma presenta términos sin paralelo exacto —como, por ejemplo, en griego *logos, cháris, téchne*, etc.— porque los campos semánticos difieren, como también varían tanto los efectos sonoros como las connotaciones culturales. Y justamente ese resto intraducible parece lo más propio de cada lengua y cultura, y es lo que la filología nos hace apreciar, al familiarizarnos con el estudio de los textos clásicos, poéticos o simplemente de otros tiempos. El filólogo advierte esa distancia y la explica, y comenta cómo explicar y

entender *lo intraducible* es parte de su oficio, como lo es resaltar toda la belleza propia de cada lengua y la singular profundidad de los textos que la traducción incorpora luego a lo universal.

Y en conexión con esto se ocupa de la tradición de los textos más memorables, leídos con fervor durante siglos y admirados más allá de su espacio o contexto original. Porque, insistamos, la literatura es en gran medida tradición, abierta a lo universal. Tradición aquí no sólo significa la conservación de las fuentes, sino representación y recreación de las mismas. Los mitos y las grandes obras viajan y perviven versátiles en diversos tiempos y lenguas, y la asombrosa riqueza de la cultura literaria estriba en esa transmisión y reinterpretación y *aggiornamento* en varias épocas y múltiples idiomas. Y estudiar y valorar esa herencia cultural es precisamente tarea de los filólogos.[5]

Reinterpretar vivazmente lo más memorable del pasado, mensajes, ideas, credos y fantasías que la escritura ha salvado del olvido y transmitido como herencia universal; ésa es, en definitiva, la función de la filología. No es la erudición minuciosa lo más importante, sino la precisión, la claridad y la agudeza en la investigación y la relectura, intentando el diálogo vivaz y actual con los clásicos, y con lo que sus textos nos dicen. Ésa es la tarea ardua y seductora que los filólogos, especialistas en un determinado ámbito de la cultura, pero con una visión general, intentan asumir en sus respectivos campos y con métodos ensayados en una larga y brillante tradición universitaria (conviene, en todo caso, evitar el riesgo de la erudición estrecha, miope y minuciosa).

Es verdad que los tiempos no son favorables para la filología, y menos para la que se ocupa de lo más antiguo, porque la cultura de masas y los medios de difusión en esta «civilización del espectáculo» hacen difícil la lectura lenta, la afición al pasado y la reflexión o la sensibilidad refinada. Los *best sellers* reclaman lecturas muy rápidas y nada críticas, como las imágenes de la televisión y

el consumo de lo que está de moda. Pero quien sabe construirse un mundo imaginario propio (y eso es lo que nos hace personas irrepetibles) puede contraatacar esas presiones, y un buen lector sabe hacerlo, y un buen profesor, ayudar a leer bien a otros. Acaso lo mejor de la modernidad es que, a pesar de la presión masiva al consumo, los ruidos mediáticos y la economía agobiante, ofrece un horizonte de infinitas posibilidades. Hay en el jardín de los senderos que se bifurcan, según una imagen conocida, incontables caminos de libertad, y es fácil ser disidente y dibujarse un camino atractivo, a pesar de los obstáculos ocasionales, y se puede encontrar una rara felicidad en la dedicación docente y en la práctica amena de la filología.

Como podría haber dicho Epicuro, en la enseñanza y en la literatura no sólo se goza al final, sino también en el camino. Se aprende y disfruta a la vez. En fin, ya aconsejaba —y lo decía para sí mismo el emperador Marco Aurelio— que conviene «no asimilarse demasiado a los más». (Si, como decía Gottfried Benn, «ser tonto y tener trabajo es el colmo de la felicidad» resulta ser una opinión latente, pero muy extendida, conviene recordar que caben otras perspectivas). El buen filólogo, como Odiseo, va y viene en su charla con los muertos, piensa luego y rechaza el convite de los lotófagos, porque le gustan los viajes fabulosos e intenta no ser tan sólo efímero.

(Por el tono retórico de estas últimas frases me doy cuenta de que debo concluir ya. Lo haré felicitando a nuestros jóvenes licenciados, y dándoles una enhorabuena muy cordial en su entrada en este gremio tan honorable, pródigo en felices encuentros, de todo tipo, y recomendándoles que, más allá de la habitual especialización y la erudición precisa, mantengan una mirada abierta a los largos horizontes de la gran literatura y al buen estilo filológico).

Traducción y literatura

Aunque las letras españolas o hispanas no pueden competir con las inglesas —ni con otras europeas— en cuanto al número de traducciones y comentarios y obras inspiradas en Homero, contamos en castellano con algo más de cincuenta sumando las versiones de una y otra epopeya. Sería interesante un estudio comparativo contrastando las mejores de ellas. Algo así ha hecho muy bien y de un modo académico en su tesis doctoral Óscar Martínez. Pero frente al insuperable número de versiones inglesas debemos recordar que la traducción española de la *Odisea* se anticipó en más de medio siglo a la primera versión britana: la de G. Chapman (en dos tomos, 1614-1615; años antes había traducido la *Ilíada*). (Apuntemos que fue la segunda a una lengua moderna, sólo precedida por la versión al alemán de Simon Schaidenreisser, de Augsburgo, 1537).

La traducción completa de la *Odisea* de Gonzalo Pérez (con el título de Ulixea) se editó por primera vez en 1556, en Amberes (y se reeditó, revisada por el autor, en Venecia en 1562, y se reimprimió en 1767). Al respecto de esta primera versión castellana me limitaré a recomendar los dos artículos de Luis Arturo Guichard, con sus precisos y numerosos datos. Recordemos también que la primera versión castellana de la *Ilíada* se demoró mucho. No es hasta 1788 cuando aparece la traducción de Ignacio García Malo, y esta tardanza es muy significativa del nivel de nuestro humanismo clásico. A la mediocre versión de García Malo le seguiría la mucho más digna de José Gómez Hermosilla (Madrid-París, 1831), ya en plena época romántica.

Esas primeras versiones son en verso (en endecasílabos casi todas las de nuestro siglo XIX). Digamos, de paso, que como poeta, Gonzalo Pérez, secretario de Felipe II, no puede compararse con

Chapman, cuyas traducciones se siguen leyendo y reeditando. (Borges tenía una vieja edición de Chapman entre sus libros predilectos y lo elogia en su ya citado artículo: «Es espectacular el ardiente Chapman… su movimiento es lírico, no oratorio». También G. Steiner, como Keats, Coleridge y M. Arnold, comenta la fuerza poética de esa versión de fulgores shakespearianos).

Hay, sin duda, otros ensayos doctos sobre las variantes de un texto clásico en sus traducciones a través de los tiempos. Pero daré sólo un pequeño ejemplo más. En un elegante librillo, titulado *L'égal des dieux*[1], Philippe Brunet reunió cien versiones francesas del poema de Safo del mismo título («Igual a los dioses…»). Esa antología recoge, tras el poema sáfico y la imitación latina de Catulo, cien poemas que lo traducen con cierta libertad y variados metros, desde Louise Labé, en 1555, hasta una traducción literal, en prosa, de 1993. Seguir el rastro del poema a través de sus numerosas versiones puede ser un ejercicio fascinante. (Lo intenté alguna vez con una decena de versiones castellanas, pero creo que sería fácil una antología española con tal vez tres docenas, a partir de textos de finales del siglo XVIII). En su nota final, el antólogo francés señala que «la traducción de un texto —añadamos «clásico»— en una lengua dada testimonia su reescritura permanente».

Cierto es que esto puede decirse más de algunos textos, como los poéticos, y acaso también de los filosóficos, que de otros, más prosaicos y más austeros.

Lo que quería destacar o sugerir con estos apuntes es que las traducciones no sólo cambian las palabras de una lengua a otra, sino que, al hacerlo, introducen una obra en otra literatura y, al reescribirla, lo hacen con un colorido de otra época y otros acentos. La necesidad de renovación en las traducciones es una cuestión de sobra conocida y con ella se avanza en la reinterpretación de los clásicos, facilitando el coloquio a los nuevos lectores.

También en la diversidad de traducciones se refleja la riqueza semántica de los grandes textos.

* * *

Pasemos a otro punto: el de la inserción de los textos traducidos en la literatura de la lengua de llegada; es decir, su repercusión en la literatura moderna que los acoge. De nuevo recurriré a dos ejemplos: dos traducciones castellanas del siglo XVI. La versión del *Asno de oro* de Apuleyo y la de las Etiópicas de Heliodoro resultaron decisivas en la trayectoria de la novela como género literario.

La aparición de la versión española de *El asno de oro* de Apuleyo, realizada en 1513 por el humanista sevillano Diego López de Cortegana, editada en las prensas sevillanas de Jacobo Cronberger en ese mismo año, modificó de manera sustancial el horizonte de expectativas de la literatura castellana, que, a comienzos del siglo XVI, se mostraba notablemente variado y prometedor. El castellano era por aquel entonces una lengua pujante y prestigiosa en toda Europa, la lengua de un joven y amplio Imperio, y los libros españoles de ficción se divulgaban bien y se exportaban pronto más allá de los reinos peninsulares. Recordemos que unos años antes se había publicado la *Celestina* (1499) de Fernando de Rojas, y tenía cierto éxito la novela amorosa y sentimental de Diego de San Pedro *Cárcel de amor*[2] (1492), mientras que ya en los comienzos del siglo (en Valladolid, 1508) apareció el primer libro del *Amadís de Gaula*, pronto famosísimo e indiscutible modelo de los libros de caballerías que iban a conocer una sorprendente difusión en forma de prolífica y fantástica serie novelesca con un éxito de público incomparable a lo largo de todo el siglo.[3] Frente a esos tipos de novelas, idealistas y de una fantasía acartonada, como solían ser las sentimentales y las caballerescas, el relato de las aventuras de Lucio, transformado en asno y narrador de sus propias peripecias, evocaba una visión realista del

mundo, con escenas de ambientes cotidianos y callejeros, con costumbres y personajes vulgares, unos ambientes que no remitían a un decorado estilizado y fabuloso, al modo usual de los libros de caballerías y las novelas corteses, sino a una atmósfera popular, bien dibujada con trazos de fuerte y colorido realismo. A pesar de tratarse de un relato surgido en la literatura latina del siglo II d. C., es decir, que contaba ya con casi milenio y medio de existencia, la narración novelesca de Apuleyo ofrecía un brioso estilo narrativo y el atractivo de su vivaz realismo, que la prosa castellana de Diego López de Cortegana conservaba con singular acierto.

Entre las versiones a lenguas vulgares en Europa, la española, aparecida en 1513,[4] fue, al parecer, la primera, o acaso la segunda. La había precedido la italiana de M. Boiardo, editada en 1508, o, más probablemente, en 1518, que muy pronto se reeditó. Pero había sido realizada casi treinta años antes, hacia 1479.[5] (Al italiano la obra volvió a traducirse, en 1550, por A. Firenzuola, versión más famosa y más elegante que la anterior, y en 1601, por A. Parabosco, y, de nuevo, en 1607, por P. Vizziani). La primera versión francesa apareció en 1518, y se volvió a traducir en 1552; al alemán la tradujo J. Sieder en 1538; al inglés la vertió Adlington en 1566; la primera versión sueca es ya del 1666, a cargo de M. Nyman, editada en Upsala. La traducción de López de Cortegana, por su fecha temprana, se anticipa a las versiones de otros grandes clásicos antiguos, ya que las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Eneida* de Virgilio, la *Odisea* de Homero, y *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, se romancearon mucho después, ya a mediados del siglo.

La versión de Cortegana tuvo pronta difusión y numerosas reediciones. Tal vez hubo alguna ya en torno al 1520, y luego vinieron las de 1538 y 1539 en Zamora, de 1543 en Medina del Campo, 1551 en Amberes, 1584 en Alcalá, 1601 en Valladolid y 1613 en Sevilla. La obra había sido incluida en el *Índice* de libros

prohibidos en 1559, y tal vez esto explique el hiato temporal entre las primeras y las tres últimas ediciones mencionadas. (A partir de su citada inclusión en el *Índice*, el texto apareció censurado y ligeramente expurgado). Es significativo también, y dice mucho del prestigio de la traducción, de la que ya Menéndez Pelayo elogiaba «la dicción pura, sencilla, familiar y picaresca», que la novela de Apuleyo no conociera en nuestra lengua otros traductores hasta alguna versión indirecta bien entrado ya el siglo XIX. (Ha tenido, en cambio, varias en el siglo XX: siete traducciones entre 1964 y 1992).

Ciertamente el texto latino de *El asno de oro* era bien conocido ya en la Italia de finales del siglo XV, y gozaba de alto prestigio y notable difusión entre los humanistas. La *editio princeps* del texto apuleyano fue la del humanista Giovanni Andrea Bussi, en 1469, pero la edición que iba a ser la más influyente y fundamental para muchas lecturas y versiones del XVI es la bien prologada y comentada de Filippo Beroaldo, publicada en Bolonia en 1500. Ese *Asinus Aureus cum commentariis Philippi Beroaldi* —reeditado en Venecia en 1501, 1504 y 1510, y luego en París en 1512— es el texto que manejó para su traducción y su proemio López de Cortegana, como ya destacó hace mucho Menéndez Pelayo.[6]

Hay que destacar el cuidado en lo que podemos llamar el paratexto inaugural que acompaña a la presentación de la novela, es decir, tanto el prólogo del traductor como los elogios de algunos amigos suyos, en doctos versos en latín, que preceden a la traducción.[7] De Beroaldo, como hemos dicho, ha tomado Cortegana su resumen de la *Vida de Apuleyo*, así como algunas citas de Fulgencio, Lactancio, san Jerónimo y san Agustín, y esa tan interesante sentencia sobre el argumento de la *Metamorfosis de Lucio* que lo define como «espejo de la vida humana». Don Diego, respetable canónigo de la catedral de Sevilla y secretario del tribunal de la Santa Inquisición sevillana, se defendía en esas líneas de las posibles censuras acerca de una narración tan singular

y acaso escandalosa, y subrayaba su valor como alegoría de la existencia humana. Escribía:

> Pregunte el que quisiere (acusar con malicia al traductor) a estos doctores católicos qué sintieron de la doctrina de Apuleyo. A mí harto basta tornar blando y fácil un asno duro en el cuero y en la boca; pero si todavía los maldicientes quisieran morder con sus dientes de víboras increpándole por haber descubierto las fábulas y juegos de Apuleyo, salvo e libre huí de sus rabiosos bocados, pues que los santos doctores por más saber, y otras veces por desenojarse, leían libros de gentiles y los tenían por familiares. Porque si a las cosas graves y honestas no mezclas algún pasatiempo, siempre estarás triste y con enojo… Recibidlo y leedlo de buena gana, pues que a todos conviene y arma justamente. Porque no se puede dudar sino que todos traemos a cuestas un asno y no de oro, mas de piedra, y aun de lodo. Del cual ninguno se puede despojar, sino gustadas las rosas de la razón y la prudencia. Conviene saber ir hollando los vicios y deleites, con los cuales casi todos los mortales se ciegan. Y así, menospreciando los tales engaños del mundo, podamos ir a la vida que dura para siempre. Amén.

En el colofón del libro vuelve el traductor a insistir en el valor de lección moral y alegoría que puede sacarse de la novela.

> No sin fatiga del espíritu y trabajo corporal se tradujo Apuleyo; y vino a ser a todos manifestado su Asno de Oro, que a muchos era encubierto que, según al principio fue tocado, cierto, él es un espejo de las cosas de esta vida humana. Y en este envolvimiento de su historia, se parecen y expresan nuestras costumbres y la imagen de nuestra vida continuada, cuyo fin y suma bienaventuranza es nuestra religión, para servir a Dios, y a su Divina Majestad, por que alcancemos ir a su gloria, para donde fuimos criados.

Como ya resaltó M. Bataillon, el humanista que introdujo la novela de Apuleyo en la literatura española era un personaje de muy notable personalidad intelectual, que formaba parte del círculo erasmista de la próspera y bulliciosa ciudad de Sevilla.[8]

* * *

Como nota curiosa señalemos que la primera alusión al *Asno de oro* en nuestra literatura está en la *Celestina* (1499), en el capítulo VIII, casi al final, donde Pármeno dice: «Y en tal hora comie-

ses del diacitrón como Apuleyo el veneno que lo convirtió en asno». Es una alusión que no supone la lectura del libro, aunque sí un cierto conocimiento de su trama (pero Lucio no se transforma por beber ningún veneno), y del nombre de su autor.[9] El primer escritor que ya cita repetidamente la novela y muestra un buen conocimiento de la misma, bien en la traducción de Cortegana o acaso en alguna versión italiana de la época, es Francisco Delicado en su novela dialogada *La lozana andaluza* (1528). La influencia de Apuleyo puede notarse tal vez en el final de la novela, que en otros aspectos parece inscribirse en la descendencia de la *Celestina*[10]. Mucho más tarde, en el prólogo de *La pícara Justina* (1605) del licenciado López de Úbeda, se menciona la novela de Apuleyo junto al *Lazarillo* y la *Celestina*: «No hay enredo en *Celestina*, chistes en *Momo*, simplezas en *Lázaro*, cuentos en *El Asno de Oro*…, cuya nota aquí no tenga, cuya quinta esencia no saque». Esta relación entre la novela de Apuleyo y obras realistas como la *Celestina* y los relatos picarescos debió de advertirse muy pronto. Es cierto que ni *Celestina* ni sus continuaciones son novelas, sino piezas dramáticas y dialogadas, pero el ambiente que reflejan se aproxima, en su realismo, al mundo evocado por Apuleyo.

Parece claro que el autor del *Lazarillo* conocía bien *El Asno de oro* y quedan en su texto algunos tenues ecos de éste. Seguramente de la versión de López de Cortegana, como ha mostrado A. Vilanova.[11] Como es bien sabido, el *Lazarillo de Tormes* se editó en 1554, en cuatro ediciones muy próximas por su fecha (en Burgos, Alcalá, Medina del Campo y Amberes). Se sospecha que pudo haber alguna anterior, pero es una hipótesis sin comprobación. El relato en primera persona, las peripecias del mozo de muchos amos, la sátira social, un cierto humor cáustico, aproximan al primer relato picaresco a la novela latina, aunque hay, desde luego, en el *Lazarillo* muchas notas propias, originales, que reflejan una visión crítica de la sociedad y el contexto de una

época que distan mucho del relato cómico de Apuleyo. Los acentos erasmistas de este texto picaresco revelan la personalidad de un escritor culto y de singular y claro estilo.[12]

Con el *Lazarillo* surge, según algunos estudiosos actuales, la novela realista moderna,[13] y esta obra, desde luego, inaugura el subgénero novelesco de la picaresca, que encuentra su confirmación, a una sorprendente larga distancia, en el *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán. También en la extensa obra de Mateo Alemán puede rastrearse la influencia de Apuleyo.[14]

Pero una influencia mucho más evidente del modelo latino la encontramos en la *Segunda Parte del Lazarillo* (Amberes, 1555), obra anónima que se presenta como continuación del *Lazarillo* y relata la transformación de Lázaro en atún y sus aventuras en los fondos marinos. En esta novelita, que no alcanzó mucha difusión, la narración se aleja de realismo picaresco, y, por otra parte, aparece como la primera de las novelas de transformaciones o metamorfosis, tramas fantásticas de tono satírico y alegórico, de marcado acento erasmista.[15] Esas varias «novelas de transformaciones» se presentan a veces en forma de diálogos, lo que subraya la influencia de los diálogos de Luciano, con su tono satírico y su humor, en círculos afines al erasmismo. Tal vez la más interesante para nosotros, en relación con el texto de Apuleyo, es el *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, que sólo se ha conservado en un único manuscrito hasta su edición en el siglo XX, pero que ahora, al fin, tenemos muy bien editada e introducida.[16] Hay que subrayar que también aquí es el protagonista quien nos cuenta su transformación en asno, sufrido servidor de varios amos, como Lucio o Lázaro.

La convergencia de la novela de Apuleyo y algunos textos de Luciano de Samósata —que fue muy leído a mediados del XVI —, y, en especial, la narración del *Asno* que se le atribuye tradicionalmente, debería ser considerada, pero resulta muy difícil dirimir la cuestión de si los reflejos en las obras de esta época vie-

nen de uno u otro texto. La cuestión de la influencia de uno y otro ha sido muy debatida en el libro de M. O. Zappala, *Lucian of Samosata in the Two Hesperias*, Potomac, 1990, que tiende a destacar los ecos de Luciano por encima de los de *El Asno de Oro*[17]. No vamos a entrar en esa discusión. La confluencia de ambos autores es, desde luego, muy significativa, y si la imitación de Luciano está más clara en los diálogos de tono satírico, los ecos de *El Asno de Oro* resultan más sugerentes en los novelísticos.

Podríamos citar otros reflejos de la lectura de *El asno de oro* en escritores del siglo XVI, como, por ejemplo, en Gonzalo Fernández de Oviedo, quien en 1526, en su *Historia General y Natural de las Indias*, libro X, capítulo 50, menciona la metamorfosis en asno de Lucio, citando a Luciano y a Apuleyo, y, en 1567, en *El Patrañuelo* de Juan de Timoneda, que toma uno de sus cuentos (la «patraña» 20) de la versión de Cortegana de *El asno*, libro X, 1-2 (aunque sin citarlo). Otro testimonio curioso de la popularidad del libro es que en las fiestas celebradas en Valladolid, en 1604, la ciudad se adornó con tapices, muchos de ellos con escenas de la novela, según destaca un cronista de la época.[18]

Pero no es oportuno alargar más estas líneas. Recordemos, para concluir, algunos ecos cervantinos. Comenzando por la cita explícita que encontramos en *El coloquio de los perros*, donde la forma de coloquio parece indicar una cierta influencia lucianesca, pero que nos ofrece una mención clara de la metamorfosis narrada por Apuleyo. Es el perro Berganza quien habla a su compañero «del modo con que has de cobrar tu forma primera; el cual modo quisiera yo que fuera tan fácil como el que se dice de Apuleyo en *El asno de oro*, que consistía en sólo comer una rosa; pero este tuyo va fundado en acciones ajenas, y no en tu diligencia». Los dos perros, Cipión y Berganza, han sido trasformados por obra de la bruja Cañizares y esperan volver a su forma humana, después de sufrir como animales, como el pobre Lucio, algunas aventuras. A diferencia de Lucio, pueden hablar entre sí,

e incluso recordar el famoso texto de Apuleyo. Es un explícito homenaje de Cervantes al autor latino, al que habría leído en la versión de Cortegana, es de 1613, fecha de edición de sus *Novelas Ejemplares*. Se han detectado otros ecos, sin cita precisa del texto, en el *Quijote*[19].

Pero probablemente el autor clásico español que más claras muestras ofrece de su aprecio crítico de la obra de Apuleyo (que tal vez leía en latín y no en la versión de Cortegana) es Baltasar Gracián. El docto crítico y novelista barroco tuvo en mucho aprecio tanto a Apuleyo, con su supuesto trasfondo alegórico, como a Heliodoro. En su *Agudeza y Arte de Ingenio* (1642) escribe:

> Las metamorfosis tuvieron su tiempo y su triunfo, aunque estén hoy tan arrimadas. Todo lo dificultoso es violento y todo lo violento no dura, así que el no estar hoy en plática más es por sobra de dificultad que por falta de artificio e inventiva. Grande humildad y aun flojedad de nuestros modernos, darse a traducir, o cuando más parafrasear ajenas y rozadas antiguallas, pudiendo aspirar a inventarlas con ventaja.
>
> Consiste su artificio en la semejanza de lo natural con lo moral, explicada por transformación o conversión fingida del sujeto en el término asimilado, de donde es que cualquier símil se pudiera convertir en metamorfosis; lo mismo el jeroglífico, que se funda en la semejanza. Sea ejemplo *El Asno de Oro*, si bien, por no entendida su recóndita moralidad, lo rebajaron muchos a los cuentos que van heredando los niños de las viejas. Describe en ella el ingenioso africano la semejanza de un hombre vicioso, y por el consiguiente necio, con el más vil de los racionales (irracionales), y que sus apetitos bestiales y sus pasiones le transformaron en bruto, la sabiduría y el silencio simbolizado en la rosa que comió, que por eso daban los antiguos rosas al principio del convite, le vuelven a rehacer hombre.
>
> A lo extraordinario de la transformación se añade lo entretenido de la narración fabulosa, en que está la dificultad de saberla inventar bien empeñada y entretejida de dificultades y aprietos, y cuando ésta más se va empeñando, hace más gustosa la traza y el artificio, pero siempre ha de atender el arte al fruto de la moralidad…

* * *

La primera edición de las *Etiópicas* de Heliodoro fue la realizada por Vincentus Obsopaeus en Basilea en 1534. En 1552 apareció la traducción al latín del polaco Stanislaus Warschewiczki, que facilitó la difusión de la novela entre los doctos que no podían acceder al original griego. Pero ya unos pocos años antes se había editado la versión que iba a convertir la novela en un paradigma de las nuevas ficciones de amor y aventuras, la que hizo al francés Jacques Amyot en 1547, acompañándola con un excelente prólogo, una brillante y decidida apología de la novela y de su poética.[20]

Por las mismas fechas salió impresa (en Venecia, 1544) la primera versión latina de los cuatro últimos libros de la obra de Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, hecha por Annibale Della Croce y, algo después, la novela completa (Basilea, 1554). Pronto aparecieron traducciones a lenguas modernas: la italiana en Venecia, 1546; la francesa, de Belleforest, en 1568, y la inglesa en 1579.[21] El texto griego se imprimió más tarde, en 1601. En España, el primer reflejo de la novela de Aquiles Tacio fue a partir de la primera traducción, de sólo la última parte, hecha por Annibale Della Croce (y dedicada al embajador español D. Diego Hurtado de Mendoza), y se encuentra en una imitación novelesca: la de Alfonso Núñez de Reinoso *Los amores de Clareo y Florisea y trabajos de la sin ventura Isea* (Venecia, 1552). Al castellano Aquiles Tacio se tradujo tarde, por Diego de Ágreda y Vargas en 1617, a partir de una versión italiana, la de Francesco Angiolo Coccio. Su prestigio, como estos datos sugieren, fue siempre mucho menor que el de Heliodoro.

Con respecto a *Dafnis y Cloe* —la novela pastoril de Longo—, la espléndida traducción al francés de Jacques Amyot, en 1559, marcó el primer paso para su difusión en Europa. La *editio princeps* del texto griego fue notablemente posterior; es de 1598 y fue hecha por Filipo Junta, en Florencia. Se tradujo al alemán en 1554, y al latín, por Jungermann, en 1605, y al inglés en 1587, y

de nuevo en 1657 por George Thornley. (En España, sorprendentemente, Longo no se tradujo hasta finales del siglo XIX)[22].

La primera versión de las *Etiópicas* de Heliodoro al español fue editada en las prensas de Amberes, en 1554 (el mismo año de las ediciones del *Lazarillo*). Venía firmada por «un secreto amigo de la patria». Se reeditaría de nuevo en Toledo en 1563, y luego en Salamanca, en 1581, y estaba hecha sobre la versión francesa de Amyot. Se dice que el humanista Francisco de Vergara, buen conocedor del griego, había preparado otra años antes, pero parece que no debió de llegar a imprimirse. En Alcalá de Henares, en 1587, apareció la versión castellana de Fernando de Mena, hecha a partir de la latina, y teniendo ya a la vista la traducción española anterior (que se proponía corregir) y la francesa y la italiana, y, de modo marginal, el texto griego. El estilo culto y algo barroco de esta traducción se ajusta bastante bien al del original, y todavía hoy resulta de grata lectura. (Fue reeditada en Barcelona (1614), Madrid (1615) y París (1616). Podemos leerla, con una esmerada introducción crítica de F. López Estrada, en la edición de Aldus, 1954).

Heliodoro tuvo gran prestigio en España. Muchos escritores del llamado Siglo de Oro español —como Gil Polo, López Pinciano, Pérez de Montalbán, Lope de Vega, Calderón y Gracián, entre otros— aluden y elogian a Heliodoro, cuya narrativa influyó notablemente en novelistas como Jerónimo de Contreras y Gonzalo de Céspedes y Meneses, y, significativamente, en algunas obras de Cervantes, y, muy en especial, en su extensa y última novela: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616). Recordemos que ya en el «Prólogo» a sus *Novelas ejemplares* (1613), el autor del *Quijote* anunciaba su atrevimiento de rivalizar con el modelo griego en el *Persiles*, «que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza». En efecto, el *Persiles*, como ha escrito López Estrada,[23] «es la versión española del ideario europeo que representa la *Historia etió-*

pica». El notable éxito editorial de la novela póstuma de Cervantes refleja, en buena medida, la boga de la novela de prototipo griego: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* tuvo nada menos que diez ediciones en el siglo XVII; y se tradujo pronto al francés, en dos ocasiones, y también al inglés y al italiano.

Pero, dejando aparte los méritos singulares de esta novela, la última de Miguel de Cervantes, señalemos la amplia repercusión que tuvo en las letras hispánicas la aparición de las novelas griegas. Es muy interesante, pienso, advertir que el traductor anónimo de las *Etiópicas*, a partir de la versión francesa, tradujo también el prólogo de Amyot a la novela, que es un texto muy significativo, como subraya M. Fumaroli: «En 1547, Jacques Amyot lanzaba en el prólogo de su traducción de las *Etiópicas*, dedicada al rey Francisco I, que murió ese año, el ataque más sistemático contra la novela de caballerías…».[24] Pero lo más destacado de ese proemio —y por eso lo tradujo el anónimo escritor español «amante de su patria»— es que une la condena de los libros de caballerías a una defensa de la novela de tipo griego, es decir, la de amor y aventuras.

La que luego se llamó «novela bizantina» se ofrecía, pues, como una lectura de entretenimiento provechosa, moralizada y bien construida, mucho más aceptable a un público docto que las ficciones caballerescas, de anticuados modelos. El canónigo que en los capítulos 47 y 48 de la Primera Parte del *Quijote* critica y condena con buenos argumentos los fabulosos y disparatados libros de caballería estaba muy de acuerdo con las ideas expuestas por Amyot, y expresa, en gran medida, el parecer del mismo Cervantes, quien intentará luego ofrecer un buen ejemplo de tal tipo de relatos en su Persiles, compuesto años después, compitiendo con el prestigioso Heliodoro.[25] El *Persiles* es una obra de vejez del novelista, que buscaba el reconocimiento de los lectores más doctos.

> Si el *Quijote* es, en cierto aspecto de su concepción, la liquidación, por la parodia y la burla, de un tipo de narración medieval en la mente de Cervantes, ligeramente tocado de erasmismo, la novela griega es la narración moderna y del futuro, y por esto pone tanta ilusión en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.[26]

* * *

La versión castellana de *Dafnis y Cloe* de Longo, llevada a cabo por D. Juan Valera, apareció en 1880. (Tuvo pronto reediciones. Cito por la cuarta edición, de 1900, Fernando Fe, Madrid, que conserva su fino prólogo y sus notas). Parece muy curioso, y a la vez significativo, el que se tradujera tan tarde al castellano, teniendo en cuenta las versiones de la novela pastoril a otras lenguas europeas ya en el XVI. Repetiré las fechas: al italiano en 1537, al francés (por Amyot) en 1559; al inglés en 1587, y al alemán en 1615. (En todas esas lenguas se volvió a traducir y reimprimir con frecuencia en los siglos XVII, XVIII y XIX. Tuvo gran prestigio literario; entre sus admiradores más claros podemos recordar, ante todo, a Goethe). La novela pastoril española —tan marcada por la *Arcadia* de Sannazaro— no fue influida por esa novela bucólica que marcó otros relatos europeos. Probablemente el erotismo tan pagano de Longo y los abundantes desnudos del relato griego vetaron su versión al castellano en nuestro pacato país. Es muy interesante al respecto el prólogo de Valera, que siente todavía, a fines del XIX, la necesidad de excusar su audacia al ofrecer un texto tan atrevido. (Y eso que retoca —como señala en el prólogo— el lance homosexual del libro IV).

Desde luego, *Dafnis y Cloe* ha tenido luego otras traducciones al castellano, media docena al menos, y de filólogos precisos y finos como M. Brioso y J. Bergua. La versión de Valera se ha publicado muchas veces.[27] De modo que quien no lo lea en griego puede hacerse una breve biblioteca con esas versiones y las de lenguas cercanas, como Borges con sus *Odiseas*. ¿Cómo habría sido la novela pastoril española si esos novelistas hubieran leído a

Longo? ¿No habría tenido otros tonos eróticos? ¿Habrían sido menos acartonados y petrarquistas sus bucólicos amantes?

No lo sabemos. Pero sí podemos —después de estos tres ejemplos— apuntar que las traducciones de los clásicos pueden influir en los rumbos de la literatura, tanto como influyen los escritores de la propia lengua. De ahí que podamos reclamar que haya en las historias literarias nacionales un espacio para esas versiones señeras.

* * *

Como he subrayado otras veces, es evidente que estamos en una excelente época para las traducciones de clásicos griegos y latinos. Nunca antes, en nuestra lengua, se han traducido tantos y con tanta dignidad y cuidado filológico. Nunca ha habido tantas ediciones y con tanta difusión (en varios formatos, pero destacaríamos las de bolsillo). No dispongo de estadísticas ni datos numéricos para avalar el hecho, pero me parece evidente. Basta ir a una buena librería para darse cuenta. Sería muy fácil y superfluo destacar cuántas colecciones de traducciones de clásicos tenemos ahora. (El mérito corresponde, en gran medida, a los profesores de Filología Clásica).

Pero parece que el mérito de los traductores no es tan reconocido como debiera (ni los malos traductores son tan criticados como merecen). Convendría contrastar las varias versiones que tenemos fácilmente a mano, y subrayar cuánto arte y pericia filológica supone una buena versión —poética o filosófica— de un clásico. Aún sigue habiendo traducciones «literales» que encubren la belleza del texto antiguo; y otras, tan actualizadas en su léxico que falsean el mensaje original. Hay que exigir al traductor precisión y elegancia en prosa o verso, y que deje claras las palabras y fresco el tono del texto antiguo. Es decir, sensibilidad actual y arte y gusto literario. No voy a elogiar las versiones que

pueden calificarse de *belles infidèles*, pero hay que huir de *laides fidèles*, fieles sólo en apariencia, pues resultan falsas, pienso, cuando no reflejan la intensa belleza del original de un poema o una sentencia.

El traductor debe no sólo conocer, sino sentir las dos lenguas a la perfección. No sólo un buen filólogo, en nuestro caso, sino un buen escritor en la lengua de salida. Alguna vez debe arriesgarse a dar términos nuevos —por ejemplo, al traducir a autores como Heidegger o el mismo Aristóteles—; otras debe prescindir de los vocablos anticuados (por ejemplo, ya no se puede traducir *mythos* o el latín *fabula* por 'fábula'). Toda traducción se inserta en un momento histórico y renueva su lectura. Modesto y servicial es el papel del traductor, intermediario entre el autor antiguo y el lector moderno, pero de su saber y eficacia depende que los lectores que no conocen la lengua antigua puedan entender a fondo y gustar de los matices del texto.

La función del traductor es, con todo, muy importante para la cultura de un país y la pervivencia de los clásicos, que sólo en sus versiones están alcance de todos. Ésa es una de las funciones esenciales de la filología clásica: la interpretación y lectura de los clásicos, y, por descontado, su difusión y enseñanza. Éstos son malos tiempos para el humanismo de corte tradicional. Pero, paradójicamente, en España ha sido y es una época fructífera para la difusión de los clásicos griegos y latinos en traducción. Basta leer el prólogo de Valera a su *Dafnis y Cloe* (1880) para advertir la diferencia entre su tiempo y el nuestro. Ahora contamos con muchas versiones de los grandes autores y tenemos traducido —y bastante bien— casi todo el legado antiguo, algo que pedía Ortega y Gasset en un famoso texto. Entre las sombras que se ciernen sobre la enseñanza y la pervivencia de nuestros estudios, esto es un claro avance —del que tal vez no hayamos sacado todo el partido que debiéramos—. Enseñar a leer de verdad, conocer e interpretar a los clásicos, es la función esencial del filólogo,

del humanista, que tiene en la traducción su imprescindible instrumento.

Pero no quería yo insistir en reflexiones obvias, sino tan sólo destacar cómo las buenas traducciones se insertan en la tradición literaria, y deberían ser mencionadas en las Historias de la Literatura. Unas traducciones pueden ser muy influyentes, otras lo son menos. Pero, más allá de esa fortuna, deberíamos también valorar estas versiones de los clásicos como aportaciones a nuestra tradición literaria, y sugerir que, leyendo varias, podemos disfrutar de sus matices y reflejos diversos. Puede ser un refrescante ejercicio releer y comparar sucesivas versiones de la *Ilíada* o de Safo o Esquilo, o de Virgilio u Horacio, Apuleyo o Lucrecio, en un incesante diálogo con ellos. Un diálogo donde los traductores son como las voces que doblan a los famosos actores del cine, cada uno con acento propio, pero también marcado por los ecos de su época, como parece que ya J. L. Borges o G. Steiner nos sugieren.

Sobre clásicos y traductores

Con los traductores tenemos todos, y en especial los amantes de la literatura, una deuda de gratitud, evidente y frecuentemente olvidada. Gracias a su mediación existe la literatura universal, tal como resaltó George Steiner en *Después de Babel*. Sin embargo, cuando se resalta la importancia de tan imprescindibles intérpretes, se suele pasar por alto a los de textos antiguos, e incluso cuando se habla de «los clásicos» no encontramos ni mención de los griegos y latinos, los clásicos más universales, que leemos gracias a sus traductores modernos. Supongo que no se trata de un rechazo tácito, ni helenofobia o latinofobia premeditada. Es lo usual en enfoques periodísticos, atentos a lo actual y despectivos hacia lo que suena a vetusto, pátina inevitable de lo clásico y de textos escritos en las lenguas arcaicas y supuestamente difuntas. En todo caso, un síntoma del desdén habitual en medios de amplia difusión, incluso en los relacionados con la educación, muestra significativa del menosprecio posmoderno del pasado y su cultura antes prestigiosa (pero ya no de moda) y hacia lecturas que suponen un cierto esfuerzo intelectual por su contexto y referencias históricas. En definitiva, hacia «la vieja literatura libresca».

No es mera anécdota que un libro como *El canon occidental* de Harold Bloom dejara al margen, silenciados, todos los textos antiguos, los que eran en las *Poéticas* más antiguas los «clásicos por antonomasia», al redactar su listado canónico (del griego *kanon*, un invento alejandrino). Los griegos y latinos (que inventaron las listas de los clásicos) no figuran en ese aclamado prontuario (que empieza con Dante). El profesor Bloom escribe autoritariamente de los grandes autores y obras que conoce bien, y ésa es su mejor razón para no decir nada de los antiguos (aunque los cite de

cuando en cuando). Hay muchos críticos actuales que lo imitan; les resulta cómodo excluir todo aquello que conocen mal, y suele pasarles con toda la literatura grecolatina. No me parece raro que Bloom hiciera ese recorte, pero sí sorprendente que pocos lo notaran. Tampoco serán muchos los lectores de las páginas aludidas sobre «clásicos y traductores modernos» que hayan echado de menos alguna referencia a los clásicos más clásicos.

Pero ese desdén —que va de los antiguos clásicos a sus modernos traductores— no parece justificado, por más que, por otra parte, resulte entre nosotros bastante habitual. España, como es sabido, tuvo una tradición humanista truncada y discontinua, y aquí durante siglos apenas se han leído los textos resonantes de los autores griegos y latinos. Si no tuvimos nunca ninguna «querella entre antiguos y modernos» —como en Francia e Inglaterra—, fue porque la rivalidad entre los autores «modernos», más bien mediocres, y los antiguos, casi desconocidos, no existió. Y no hubo tampoco una filología clásica como la que desarrolló la Europa moderna más ilustrada. En el prólogo a su traducción de *Dafnis y Cloe*, en 1880, don Juan Valera cuenta cómo sus amigos no le creían cuando decía que leía a Homero por placer. (La *Ilíada* se tradujo al castellano por primera vez a fines del XVIII, y que alguien, fuera de las aulas, leyera a Homero por gusto parecía en la buena sociedad una extravagancia. ¡A finales del XIX!).

Si, en su ensayo «Las versiones homéricas», Borges declaraba: «La *Odisea*, gracias a mi desconocimiento del griego, es para mí una librería internacional de obras en verso y prosa», aludiendo a las diversas traducciones inglesas que él leía; ahora se podría hacer un cotejo parecido con versiones españolas. Difiere mucho el leer la *Ilíada* en los versos neoclásicos de Hermosilla (1830) de hacerlo en la prosa modernista de L. Segalá (de 1908) o en la ágil y actual de Óscar Martínez (2010). La *Ilíada* ya se ha traducido al castellano casi cincuenta veces, y la *Odisea* veintitantas (son muchas menos que las versiones en inglés, pero la lista es notable).

Nuestra lectura, en todo caso, está siempre marcada por la lengua y el estilo del traductor.

Y en los últimos decenios, las traducciones de autores griegos y latinos se han multiplicado en España, en consonancia con un notable éxito de los estudios sobre el mundo antiguo y las lenguas clásicas. El secular atraso en la versión de los antiguos frente a otras lenguas europeas se ha remediado. Hoy día todos los textos del legado helénico y latino, textos literarios y científicos, están asequibles en español y tan bien editados como en cualquier país moderno. Y eso que los tiempos son muy adversos a las empresas humanísticas, y cuando los planes de estudio han minimizado o arruinado la presencia de las lenguas clásicas en la enseñanza. Paradójicamente, pues, a contrapelo de la consigna oficial de «eliminar lo antiguo», nunca ha sido tan extensa la lectura de los clásicos. Nunca se ha podido leer tan fácilmente, en claras versiones, por placer y al margen de las tareas escolares, a Homero, Platón, Virgilio, Hipócrates, Plutarco, Plotino, Euclides y tantos otros. La amplia difusión de muchísimos textos antiguos en ediciones de bolsillo, en versiones actuales, es un hecho evidente. Lo demuestran las series de clásicos griegos y latinos en Alianza, Cátedra, Akal. Y, sobre todo, la extensa «Biblioteca Clásica Gredos» que, con sus 400 tomos, ha realizado el anhelo de Ortega que, hablando de la traducción, noble y utópica tarea, expresaba la necesidad de ver algún día en nuestra lengua todo el legado clásico en versiones fiables y modernas. Ya las tenemos, aunque tal vez no a muchos ni les importe ni se hayan enterado.

Insisto, pues: es injusto el usual olvido de tantos traductores, más marginados que los que trabajan sobre lenguas modernas, a pesar de que sin ellos nadie podría acercarse a los «clásicos» inmortales. No pasemos por alto que cada traductor, por fiel y austero que sea, matiza y recrea el texto y deja su huella en el clásico que rescribe en lengua moderna. Y que da luego al lector, romanceado con sus palabras, al trasladar la poesía homérica, o la

prosa o verso de cualquier clásico, dejando su impronta latente en una lectura que puede ser decisiva para el amor o el rechazo del viejo autor. (Anoto otra muestra absurda del menosprecio en las citas de textos clásicos. Es frecuente que quienes citan un fragmento de un clásico, desdeñen nombrar al traductor, es decir, el que hizo la traducción utilizada. No es raro ver que en la cita se nombre a la editorial como la responsable del fragmento).

Cabe insistir en los méritos del arduo oficio de traducir y la esforzada tarea del traductor como intérprete e intermediario. Sí, una buena versión actual renueva la claridad y eficacia poética del texto, así como un mal traductor lo oscurece. De ahí la responsabilidad aún mayor de los que vierten a los clásicos, pues deben justificar el renovado fervor, al verter en nuevos moldes las claras voces antiguas, y para ello necesitan una arriesgada interpretación previa. De ahí su gran mérito, si la versión refleja la belleza memorable original, o su fracaso, si no.

Más de una vez he opinado que las historias de la literatura deberían recordar a los traductores, que tanto han influido en la difusión de las grandes obras al traerlas de otras lenguas y tiempos. La literatura universal, como apuntaba Steiner, existe gracias a la inmemorial labor de los traductores. En una historia literaria de horizontes abiertos deberían figurar, calibrando sus méritos, sus ecos e influencias, los discretos, callados y tan olvidados traductores de los clásicos antiguos. Como se merecen, desde luego.

Los clásicos nos hacen críticos

Las grandes obras nos ayudan a entender aspectos esenciales de la condición humana: su mensaje se reinterpreta con los años, abre nuevos horizontes y moldea a personas más críticas e imaginativas.

Como señala Alfonso Berardinelli, los libros que calificamos de «clásicos» no fueron escritos para ser estudiados y venerados, sino ante todo para ser leídos (*Leer es un riesgo*, traducción de S. Cobo; Círculo de Tiza, 2016). El renovado y largo fervor de sus lectores ha dado prestigio a algunos libros que se mantienen vivos a lo largo de siglos. Acaso por eso hay quien cree que esos escritos de otros tiempos no son de fácil acceso, son inactuales y se han acartonado por la distancia y están mantenidos por una retórica académica. Contra tan vulgar prejuicio me parece excelente el consejo de Berardinelli: «Quien lea un clásico debería ser tan ingenuo y presuntuoso como para pensar que ese libro fue escrito precisamente para él, para que se decidiese a leerlo». Sin más, cada clásico invita a un diálogo directo, porque sus palabras no se han embotado con el tiempo, y pueden resultar tan atractivos hoy como cuando se escribieron para quien se arriesga a viajar sobre el tiempo con su lectura.

Leer un clásico no presenta mayor riesgo que la lectura de algo actual de cierto nivel literario. Es decir, exige una vivaz atención, y tal vez cierta lentitud, para llegar a captar con precisión lo que nos dice por encima de los ecos de su trasfondo de época. Más allá de las convenciones de estilo, lo que caracteriza a un libro clásico es el hecho de que pervive porque fue interesante y emotivo y capaz de sugerir apasionadas lecturas al lector de cualquier época. *Classicus* quería decir en su origen 'con clase' o 'de primera clase', según los mandarines de la crítica; pero los grandes clásicos no requieren lectores muy selectos ni con título es-

pecial, sino inteligentes y despiertos, porque versan sobre aspectos esenciales de la condición humana. Un libro clásico es el que puede releerse una y otra vez y siempre parece inquietante y seductor porque nos conmueve y cuestiona, a veces en lo íntimo, y, como escribió Italo Calvino, «siempre tiene algo más que decir». Por eso se ha salvado del gran enemigo de toda cultura: el abrumador olvido (hablo de los libros, pero vale lo mismo para los clásicos de la música o de otras artes).

Creo que hay dos tipos de clásicos: los universales (que mantienen su vivaz impacto incluso a través de sus traducciones) y los nacionales (aquellos cuyo prestigio va ligado a la frescura y belleza de su lengua original). Así, Cervantes, Shakespeare y Tolstói resultan del primer grupo; y Góngora y Ronsard, más bien del segundo. Es evidente que la lista canónica puede variar según épocas. Sólo los clásicos más indiscutibles han sobrevivido a las varias fluctuaciones de la cotización crítica. Virgilio y Horacio permanecen, mientras que Estacio ha desaparecido desde fines de la Edad Media, y el fabulista Esopo, ya en el siglo XX. Los clásicos más antiguos de Occidente son los griegos, que ya los romanos leían como tales y modélicos.

Y en su pervivencia los clásicos no viven momificados, sino que renuevan su mensaje. Porque la interpretación no está fijada, sino que varía según las lecturas en una tradición que no sólo los conserva, sino que los reinterpreta. No leemos el *Quijote* como los lectores del XVII. La tradición literaria posterior puede modificar nuestra percepción de los temas y personajes descubriendo perspectivas diversas. Incluso cada lector puede matizar su reinterpretación. Después de leer a Kafka advertimos rasgos prekafkianos en autores antiguos. (Eso sucede también con los héroes míticos. La tradición renueva máscaras sobre figuras literarias; como sucede con Prometeo, Edipo, o Fausto y Don Juan, por ejemplo).

Por otra parte, también los logros de los estudios históricos nos hacen comprender mejor un texto, al descubrir nuevos aspectos de su contexto y su formación. Pensemos, por dar sólo un ejemplo destacado, en todo lo que sabemos hoy del mundo que evocan y el contexto en que surgieron los poemas homéricos, es decir, sobre la *Ilíada* y la *Odisea*. Ahora conocemos la época en que se forjaron esos cantares y el modo de componerlos mucho más de lo que sabían los eruditos de hace siglo y medio, y mucho más de lo que pensaban al respecto Platón y los filólogos de Alejandría. Nuestro conocimiento ha progresado gracias a tres audaces personajes: Heinrich Schliemann (que descubrió las ruinas de Troya), Milman Parry (que estudió la técnica de la épica oral arcaica) y Michael Ventris (que descifró el silabario micénico B). Ninguno de ellos era un académico ni un filólogo profesional, pero con sus estupendos logros abrieron un nuevo horizonte a nuestra mirada sobre lo homérico. Gracias a los nuevos datos arqueológicos conocemos mejor esa Edad Oscura que, en su nostalgia hacia un pasado más glorioso, dio un impulso decisivo a la épica con el canto y culto de los héroes micénicos.

Y, sin embargo, por encima de todos esos estudios, lo esencial respecto a la pervivencia de Homero sigue siendo la inigualable fuerza narrativa de su poesía. Lo que mantiene nuestra lealtad a la *Ilíada* y la *Odisea* como perennes clásicos no es su trasfondo histórico ni el manejo magistral de fórmulas y epítetos de larga tradición oral. Es la magnánima recreación con que un poeta recuenta los mitos heroicos a la vez que da a ese legado mítico una honda perspectiva trágica con figuras inolvidables. Es la sensibilidad del lector la que salva del olvido ese mundo de fascinantes héroes y fabulosos dioses, como hizo a lo largo de tantos siglos y tantas modas.

Hay evidentemente clásicos más fáciles de leer, es decir, textos en los que el lector entra fácil y queda pronto atrapado por su singular encanto, claro estilo y su fantasía o su emotividad. Por

ejemplo, la *Odisea*, los poemas de Safo, Heródoto, *El banquete* de Platón o *El asno de oro* de Apuleyo, por citar sólo autores antiguos. Otros cuestan más, e incluso pueden producir cierto rechazo cuando están mal elegidos o forzados como lecturas obligatorias en edades inoportunas, y se presentan arduos y difíciles de entender. Sin embargo, lo característico de los clásicos, bien elegidos y enfocados, es que su lectura deja siempre en la memoria un poso, una huella terca en nuestra imaginación, y aguzan nuestra mirada sobre aspectos importantes de la vida.

De todos modos hay que reconocer el gran papel que tradicionalmente la escuela asumía en la conservación y difusión de esos libros de largo prestigio. Aún lo conserva, pero de forma mutilada y desalentada. Que la escuela debe enseñar qué significan —para nosotros— los grandes libros, y estimular su lectura con entusiasmo para la formación del gusto y la crítica personal no lo creen algunos pedagogos, ni siquiera los políticos del ramo, poco ilustrados. Esas lecturas tropiezan con muchos obstáculos: planes de enseñanza que reducen la de la literatura a mínimos y profesores con escasa simpatía hacia textos de otras épocas. Muy bien lo analiza Marc Fumaroli en *La educación de la libertad*[1]. Por otro lado, nuestros estudiantes, acaso con excepción de los más jóvenes, no frecuentan los libros de muchas páginas, atrapados por mensajes mínimos y raudos en diversas pantallas.

Los clásicos son inactuales: justamente eso es lo más valioso: hablan de cosas que están más allá del presente efímero, y abren otros horizontes y ofrecen ideas sobre el mundo que van mucho más allá de lo actual y cotidiano. Y nos hacen críticos, escépticos y más imaginativos.

Volviendo a algo ya apuntado. Leer a los clásicos debería acaso iniciarse en la escuela, pero es importante releerlos a lo largo de la vida, porque vuelvo a subrayar que siempre podemos entablar o proseguir el diálogo con ellos. Un curioso ejemplo es el de David Denby, que cuenta su personal experiencia en *Los grandes*

libros[2]. Editor y escritor de éxito, decidió ensayar una curiosa experiencia: volver a leer a fondo los clásicos.

> En 1991, 30 años después de matricularme en la Universidad de Columbia, volví a las aulas, me senté entre los estudiantes de 18 años y leí los mismos libros que ellos. Juntos leímos a Homero, Platón, Sófocles, Kant, Hegel, Marx y Virginia Woolf. Aquellos libros…

Me parece un ejemplo digno de imitarse: una aventura de escaso gasto que vale la pena ensayar. No es fácil: en ninguna universidad española hay cursos sobre los libros de esa lista. Pero cada uno puede intentarlo. Los clásicos siguen ahí, aún nos hablan y son de trato amable.

Mejor el camino que la posada

Leí el libro de Jordi Llovet *Adiós a la universidad. El eclipse de las Humanidades* en su versión catalana, de un tirón, y me alegró ver que luego apareciera en castellano, ya con éxito merecido y muchos lectores. Escrito como confesión personal, con inteligencia y apasionamiento, como conviene al tema y a su autor, *Adiós a la universidad* no es la queja de un «intelectual melancólico», o, si lo fuera, es también, desde luego, mucho más. Es un juicio experto, actualizado, meditado y crítico, sobre la deriva de esa vieja institución europea, nacida en la Edad Media y reconstruida en la época de la Ilustración sobre las pautas de un ideal laico, humanista y científico. Como indica su título, el libro justifica una despedida personal, algo prematura, de las aulas universitarias (de la Universidad de Barcelona), pero es, a la vez, una consideración, que no creo intempestiva, sobre la degradación universitaria. (Con un enfoque que afecta, sobre todo, a lo que se conoce como «humanidades», o, más vulgarmente, estudios de Letras).

Aunque Llovet se refiere a la decadencia de esos estudios en la universidad española (y se basa en su experiencia de muchos años en la Central de Barcelona) hay que señalar que, como es sabido, las humanidades tienen graves crisis en todas partes. Hace ya unos veinte años publiqué en la revista *Claves de la Razón Práctica* dos o tres ensayos sobre esos temas y que ahora podemos encontrar recogidos en este libro: «El debate de las humanidades», «Sobre la degradación de la educación universitaria», y «El eclipse de la literatura». Me hacía eco de algunos libros que analizaban la crisis en Estados Unidos. El más conocido entonces era el de Allan Bloom, *The Closing of American Mind* (que aquí se tradujo como *El cierre de la mente moderna*, en 1989). Posteriormente insistió en ello, desde otro enfoque, más atento a lo económico, co-

mo es signo de los tiempos, Martha Nussbaum en *Sin fines de lucro*[1]. El argumento para reducir la educación humanística es uno definitivo: la escasa o nula rentabilidad de esa educación. ¿A quién le importa que la gente esté más o menos educada, mientras consuma a buen ritmo y tenga TV e internet para saber al punto todo? «El que quiera ser culto que lo pague de su bolsillo», como dijo un político.

Dentro de este marco tan adverso a la generosa tradición intelectual que inspiró los viejos ideales universitarios (antes de que se pensara que las universidades tenían que ser, ante todo, rentables) debemos situar, creo, la reflexión tan personal de Llovet, que nos cuenta con un admirable estilo narrativo y estupendas anécdotas su experiencia y su trayectoria de cuarenta años en un relato de muchas sugerencias y clara amenidad. En ella abundan las ilusiones perdidas y las apuestas intelectuales sin buen final, como esa licenciatura de Literatura Comparada, o las rebajas notorias en los planes de estudio de las actuales facultades de Letras (desgajadas de la antigua de Filosofía y Letras). Y, en conjunto, se queja de que nuestros estudiantes tienen un horizonte más limitado y más pragmático que antes. (Y leen mucho menos, desde luego). «La universidad ha quedado reducida a un centro expendedor de títulos y, en el mejor de los casos, de *abilities*». Los capítulos centrales del libro: «Estudiantes, profesores y la transmisión del saber» e «Investigar y publicar» tienen una espléndida lucidez. No menos acertadas me parecen sus observaciones sobre el desastroso Plan Bolonia, que rebaja aún más los niveles de la enseñanza, de modo que, en su mezquino horizonte, nuestras Facultades se banalizan pronto y, con torpe especialismo, «se convierten en algo de tan escasa altura intelectual como una escuela de idiomas o de manualidades». (Y recoger en apéndice el texto de J. L. Pardo: «La descomposición de la universidad» está muy bien).

En los capítulos finales: «Universidad y sociedad», «Figuras del intelectual», «Humanidades y nuevas tecnologías», y «Elogio de la palabra», la reflexión sobre la tradición y el presente cultural demuestra la extensa cultura filosófica y la agudeza crítica de Llovet, que evoca la Ilustración, la lectura, de Platón y Heidegger y muchos otros «maestros del pensar», y critica la degradación del lenguaje y los riesgos de las nuevas tecnologías, esa «sobrevaloración de la técnica» que acaba por embotar toda reflexión auténtica y personal. Ya H. Marcuse, allá por 1968, auguraba la trampa de esa «cultura unidimensional» que los medios imponen cada día más. Los efectos están ahí, según Llovet:

> Sin una ciudadanía emancipada desde el punto de vista intelectual, toda democracia tiende a la plutocracia, a la burocracia o a las distintas y más sutiles formas de totalitarismos, como ya es el caso de las actuales *mercadocracias*.

Tal vez porque mi experiencia universitaria coincide con la suya, comparto todas sus críticas, y admiro la precisión y amenidad con que las expresa. Les agregaría otra en la que él aquí no insiste: la endogamia obtusa de nuestras universidades, tan satisfechas de sí mismas, blindadas burocráticamente a todo profesor «intruso».[2] Creo que lo que da prestigio a una universidad —en contra de tantos burócratas de turno— es ante todo la excelencia vivaz de sus profesores. Lo que uno recuerda de su vida universitaria son los buenos maestros —esos profesores de inolvidables clases magistrales con ideas propias, y poco fardo erudito—, lo que parecen olvidar los pedagogos que dictaminan planes y métodos fatuos. El adiós de Jordi Llovet a la universidad, decepcionado de su rumbo actual, como otros colegas en estos mismos años, puede dejarnos un cierto sabor amargo. Pero, de todos modos, como importa más el camino que la posada, que diría Cervantes, me alegra este divertido, inteligente y verídico libro de memorias, que es un muy veraz testimonio de un intelectual universitario de perfil ilustrado y refinada ironía.

II
CONVERSANDO CON LOS ANTIGUOS

Los encantos de la mitología griega[1]

Subsiste aún en Barcelona un mercadillo de viejo con el nombre coloquial de «Los Encantos». Supongo que por los que guardan esos pintorescos objetos disparejos, tal vez de loza desportillada o de metales algo orinientos, que allí se exponen ante la mirada como reliquias de una época en la que las cosas, como acaso las costumbres, estaban menos fabricadas en serie y eran menos mecánicas. Como si, por otra parte, el paso del tiempo recargara a los viejos cacharros de cierta melancólica prestancia bajo su aspecto trasnochado. Son los encantos de las ruinas y el pintoresquismo de lo desusado, en general.

Pero no son esos reflejos nostálgicos los que quisiera evocar ahora al aludir a los encantos de los mitos antiguos. No son ingenuas o peregrinas historietas de una infancia perdida lo que, en primer lugar, proporciona un extraño atractivo a estos libros que, con estilo ágil y una elegante soltura de palabra, nos vuelven a entretener evocando otra vez las siluetas de dioses y diosas, héroes y heroínas, en un fantasmagórico aluvión de imágenes griegas. No se trata de manuales eruditos para usos pedantes o escolares, ni de un repertorio de divulgación o un catálogo de guardarropía. Tampoco están escritos para eruditos. Ni el texto anovelado de Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, ni el reportaje de Marcel Detienne *La vida cotidiana de los dioses griegos* están destinados a un público de especialistas en el mundo antiguo. Uno y otro libro concuerdan en el estilo: su modo de recontar los episodios míticos tiene, en ambos casos, una curiosa frescura y un aire lúdico, que no es mera irreverencia hacia los festivos dioses paganos.

A medio camino entre la invocación poética y la reflexión académica, estos relatos reavivan el gusto por la recreación, al re-

contar las antiguas «historias de la tribu» que los lectores conocen y desconocen a la vez. Ahí está, a mi parecer, uno de sus atractivos: se recuentan mitos que ya sabíamos y que, luego, habíamos olvidado. Ahí está un elemento central del juego narrativo. Se reescriben versiones de prestigiosos relatos medio borrados por la distancia de los siglos y la lejanía a su origen. Lo clásico es algo borroso, como un tapiz descolorido del que se adivinan las figuras sobre un brumoso paisaje de fondo. Y al releer las fabulaciones mitológicas hallamos nuevos ecos, intentando encontrar sentidos inexplorados, marcas desatendidas por los viajeros de antaño, rasgos oscurecidos en el palimpsesto.

Junto con *La escritura de Orfeo*, también de Marcel Detienne, libros citados son tres ensayos de evocación mitológica desde ángulos distintos. Es más literario el primero, más «antropológico» el segundo, y más filológico el tercero. Pero coinciden en su intención de invitar al lector a adentrarse en un paisaje animado de imágenes y figuras que son pintorescas, fantasmagórico, y fragmentado en escenas de vivo colorido. Por esa estupenda «frivolidad» de los dioses griegos que ya elogió F. Nietzsche.

1

Roberto Calasso es un escritor de extraordinaria cultura y gran agilidad narrativa, que ha tratado de combinar ambas facetas, como algunos otros escritores italianos de este momento (como Claudio Magris, por poner otro ejemplo). No es nada extraño que suscitara elogios claros, entusiastas, de Italo Calvino. Porque ese juego novelesco entre la evocación de imágenes históricas y literarias y la reconstrucción de mundos perdidos, ese cruce de memoria, fantasía y reflexión filosófica, ese *Lust zu fabulieren* a partir de elementos culturales de vivos colores, ese *bricolage* de ensayo histórico o mitológico y de relato fantástico, entra ya en un tipo literario fácil de reconocer, aunque muy difícil de definir por referencia a los géneros más clásicos de la literatu-

ra. ¿Es ensayo, novela, fantasía, sarta de relatos breves? Su obra anterior, *La ruina de Kasch*[2], lo es todo a la vez.

En comparación con ella, *Las bodas de Cadmo y Harmonía* resulta de estructura más sencilla y homogénea, aun dentro de su abigarramiento. Es una narración seguida, pero con claras pausas, y en doce capítulos, de episodios mitológicos griegos. En ella se evocan, con trazos precisos y pictóricos, fabulosas escenas míticas:

> Cómo Zeus, bajo forma de toro blanco, raptó a la princesa Europa; cómo Teseo abandonó a Ariadna; cómo Dioniso violó a Aura; cómo Apolo fue siervo de Admeto, por amor; cómo el simulacro de Helena se reencontró, junto al de Aquiles, en la isla de Leuke; cómo se ahorcó Erígone; cómo Pélope conquistó a Hipodamia; cómo Coronis, encinta de Apolo, lo traicionó con un mortal; cómo las Danaides les cortaron la cabeza a sus esposos; cómo Aquiles mató a Pentesilea y se unió a ella; cómo Orestes luchó con la locura; cómo Deméter vagó en busca de su hija Core; cómo Core miró a Hades y se vio reflejada en sus ojos; cómo murió Jasón, golpeado por uno de los palos de la nave Argo; cómo Fedra enloqueció en vano por Hipólito; cómo Tiestes logró sobrepasar a su hermano Atreo en la venganza; cómo Atenea acogió en su égida al pequeño Erictonio de cola de serpiente; cómo Fanes se dejó tragar por Zeus; cómo los Cercopes se rieron del trasero de Heracles; cómo la cazadora Cirene se unió con Apolo en forma de lobo; cómo Zeus decidió exterminar a los héroes; cómo Odiseo pasó una temporada con Calipso; cómo los Olímpicos descendieron a Tebas para participar en las bodas de Cadmo y Harmonía…

Éstos y algunos más son los temas recontados y reinterpretados en estas páginas. Una narración que está más en la línea ovidiana —del gusto por la recreación imaginativa, pictórica, un tanto barroca, lúdica, efectista y atenta al erotismo frecuente en las aventuras de los dioses y las heroínas, de las diosas y los héroes— que en la del catálogo hesiódico o la erudición libresca de un Apolodoro. No hay que menospreciar el componente erudito de todo este ameno repertorio. Basta dar un vistazo a la serie de episodios aludidos —según la lista parcial que da una contraportada del libro— para advertir que hay unos cuantos mitos muy bien conocidos, pero que hay otros muchos más insólitos y re-

buscados. No en vano uno de los textos más utilizados ha sido las *Dionisíacas* de Nonno, justamente famoso por ese pintoresquismo un tanto barroco de sus escenas. Al final se han recogido los testimonios puntuales de los que proceden los cuadros evocados. Esas referencias a los textos antiguos ocupan veinticinco páginas, y dan muestra de la selecta erudición de Calasso.

Pero vuelvo a insistir en que, aunque hay un cierto preciosismo y un regusto barroco, lo que caracteriza estas estampas mitológicas no es el afán de la recopilación erudita, sino el placer de la recreación fantástica, a veces con algún deje irónico y otras con tintes melancólicos. En el fondo, aunque no en la forma —puesto que aquí no hay diálogos— están más próximas a los *Dialoghi con Leucó* de C. Pavese que a la *Genealogia Deorum* de G. Boccaccio. Pero el modelo lejano y próximo son las *Metamorfosis* de Ovidio, en cuanto a su espíritu lúdico y erótico. Aunque, por contraste, Ovidio está muy poco citado en ese índice final de autores empleados.

Hay entre relato y relato algunas reflexiones muy sugerentes sobre los mitos, los dioses antiguos, el sacrificio, etc., en los que el autor parece suspender la fabulación para invitarnos a la meditación sobre el enigmático sentido de todo ese mundo. Pero no se busca aquí una interpretación de los mitos como si guardaran un significado críptico, como si fueran alegorías. Al contrario, como ya venimos apuntando, se cuentan de nuevo por el placer de presentarlos ante la vista.

> Da secoli si parla dei miti greci come se fossero qualcosa da ritrovare, da risvegliare. In verità sono quelle favole che aspettano ancora di risvegliarci ed essere viste, come un albero davanti all'Pocchio che si riapre (pág. 315).

La primera de las *Seis propuestas para el próximo milenio*, de Calvino, la de «levedad», comienza con la evocación de un mito: Perseo volando con la cabeza de la gorgona Medusa, un episodio

tomado de las *Metamorfosis* de Ovidio. Quiero citar tan sólo unas líneas de ese texto:

> Inmediatamente siento —dice Calvino— la tentación de encontrar en este mito una alegoría de la relación del poeta con el mundo, una lección de método que necesito cuando escribo. Pero sé que toda interpretación empobrece el mito y lo ahoga; con los mitos no hay que andar con prisa; es mejor dejar que se depositen en la memoria, detenerse a meditar cada detalle, razonar sobre lo que nos dicen sin salir de su lenguaje de imágenes. La lección que podemos extraer de un mito está en la literalidad del relato, no en lo que añadimos nosotros desde fuera. [3]

La «levedad» de la narración mítica se contrapone a la escasa levedad del ser de lo real, de la mezquindad del realismo, por un lado, y, por otro, a la pesadez de las interpretaciones doctas. Calasso ha seguido *avant la lettre* el consejo de I. Calvino: no interpretar, no apresurarse en la lectura, meditar en los detalles, dibujar morosamente las escenas, atender al lenguaje de las imágenes. Porque eso es lo que hay en su libro: imágenes e imágenes. Cruzan las figuras de los dioses y los héroes en unas escenas radiantes: Zeus, Hades, Dioniso, Jasón, Helena, Odiseo, y tantos otros. Escenas iluminadas con vivos colores, instantáneas memorables, cuadros impresionistas. Gestos, máscaras, enigmas. Abundan sobre todo, como ya apunté, las escenas de encuentros eróticos, de una sorprendente variedad. A veces con variantes muy raras, sacadas de algún autor tardío, como el extraño Nonno de Panópolis, en las postrimerías del paganismo, casi rococó.

Todo esto contribuyó al éxito de público que tuvo su libro, un curioso *best seller*, en Italia. En pocos meses se sucedieron las ediciones, y las recensiones fueron muy elogiosas.

2

No menos encomiásticas fueron las reseñas dedicadas al libro de Giulia Sissa y Marcel Detienne *La vida cotidiana de los dioses griegos*. Ya en su mismo título se percibe la nota irónica. Aprovechando la boga de los estudios sobre la cotidianidad, estos dos es-

tudiosos de la Grecia clásica nos ofrecieron su reportaje sobre la manera de vivir y convivir de los antiguos dioses. Un estudio de antropología en el campo de la literatura, es decir, de la épica homérica. Porque casi todas las noticias acerca de los hábitos de los Olímpicos proceden de Homero, el heredero de la tradición épica oral que, en la *Ilíada* y la *Odisea*, ha recontado no sólo la actuación de los héroes en las famosas guerras y aventuras, sino también la intervención de los dioses en esos lances de escenario prestigioso. El viejo aedo, inspirado por las Musas, hijas de Mnemósyne, andaba informado extraordinariamente no sólo sobre los lances de batallas y amores heroicos, sino también sobre el comportamiento de los dioses, ya en sus intervenciones en la contienda y entre las bambalinas de la escena troyana, ya en sus coloquios en el Olimpo. Homero es el informador por excelencia acerca de la vida en ese ámbito que no pisan los mortales. El aedo ciego guarda una estupenda visión sobre las figuras y los gestos del mundo divino. Como el profeta ciego, Tiresias, ve más allá del entorno presente. La primera parte del libro —redactada por G. Sissa— se subtitula muy pertinentemente: «Homero antropólogo». Pero el campo donde recoge su informe antropológico es muy extenso: tierra y cielo, siguiendo el rastro de esos dioses peregrinos y familiares.

¿Cómo emplean los dioses su tiempo? ¿Cuáles son los placeres divinos? ¿Cuál es el estilo de vida que distingue a la divinidad? ¿Cómo sienten y se expresan los olímpicos? Homero da los datos y luego Giulia Sissa, investigadora puntillosa, los recoge, reordena, reclasifica y recuenta con excelente estilo. Me parece que ese estilo, moderno, perspicaz, irónico, es uno de los indudables méritos de este relato «antropológico» sobre los dioses de Homero. Cómo comen, cómo sangran, cómo se enfurecen, cómo pasan su tiempo, cómo se divierten, engañan y sufren esos seres divinos y eternos nos lo cuentan de nuevo, con todas las citas de Homero precisadas y analizadas. La representación de los

dioses de Homero, como aquí se subraya, no deja de ser ambigua: están por encima de los humanos, pero se les parecen enormemente. Son los Felices, los que viven fácilmente, los que ríen del espectáculo sangriento mientras los héroes se destrozan, y, sin embargo…

Como ya he apuntado, de nuevo encontramos aquí un atractivo ambiguo: un relato de lo familiar y lo ya semiolvidado. El lector recuerda, al leer estas páginas, los poemas de Homero, reconoce las figuras y las escenas; pero percibe, a la par, la extrañeza y la «frivolidad» de esta pintoresca tribu helénica, una familia aristocrática de reacciones ingenuas y violentas, de unas divinidades «demasiado humanas». Por otro lado, son evidentemente los mismos personajes que encontramos en *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, aunque vistos desde otro punto de vista, retratados, no en instantáneas gestas y gestos de amor y aventura, sino en su mundo cotidiano. (Entre las citas de Homero, G. Sissa introduce muy hábilmente alguna, larga y burlona, del satírico Luciano, estupendo e irónico espía, tardío ya, de esos dioses «en zapatillas», atribulados por su quehacer diario).

La segunda parte del libro, escrita por M. Detienne, trata de los dioses en la ciudad, compartiendo el espacio cívico con los ciudadanos. En época posthomérica, por lo tanto. Unos dioses a los que se alberga y con los que se cuenta en los hábitos de quienes conviven en ese espacio, construido por los hombres, pero marcado por la presencia continua de los dioses; sólo ante la inmediata destrucción de la misma, los dioses abandonan una ciudad. De ordinario se dejan querer y disfrutan de los cultos cívicos. Exigen honores y distinguen entre sus fieles. El comercio con los dioses es meticuloso: reclaman sacrificios y regalos precisos; tratan con hombres y con mujeres distintamente. Los rituales disciernen todo eso y más.

Como Detienne advierte, conviene partir de un hecho obvio: en la ciudad griega hay muchos dioses, y ese politeísmo se pre-

senta en una compleja relación cuyas estructuras hay que rastrear. No hay confusión ni algarabía en la proliferación de cultos. Cada dios tiene bien definido su territorio y sus atributos. Importa, pues, atender a esa configuración de la multiplicidad de dioses dentro de los cultos y creencias de la *polis*. La fundación de una ciudad comienza con la erección de un altar. En la acrópolis se alzan los templos de los protectores de la ciudad, y junto a los templos están los espacios consagrados a los dioses, los *témenoi*, y las estatuas, *agálmata*, que confirman sus imágenes. Los dioses griegos, celosos de sus prerrogativas, están prontos a enfurecerse cuando son menospreciados o preteridos, como atestiguan muchos antiguos relatos.

Como ya había hecho J.-P. Vernant en otros trabajos, y también el mismo Detienne, aquí se insiste en el aspecto sistemático de esa relación con los dioses y entre los dioses. Los Doce, por ejemplo, y Hera, y Dioniso, se definen por sus oposiciones y relaciones recíprocas en el interior del culto ciudadano. Con una singular erudición, en ejemplos muy bien analizados, Detienne dibuja la figura de un dios como Dioniso en relación con su representación mediante el falo, como símbolo de un poder divino, en el último capítulo. Dentro de lo sexual, Dioniso tiene su papel, y Afrodita otro distinto: «Hay en el panteón como una división del trabajo: cada uno de los dioses ha recibido sus "tareas", una esfera de acción» (pág. 253).

Si subrayar esto no es nada nuevo —ya lo había hecho desde otro punto de vista W. Otto—, resulta sin embargo muy instructivo cuando se matiza y se avanza partiendo de esa idea para precisar las competencias y características de una figura divina, como aquí M. Detienne, tan buen conocedor de los ritos y mitos relacionados con Dioniso, hace con agudeza y maestría. Frente a Príapo y los Sátiros, el falo dionisíaco representa la pujanza de la vida; no el desenfreno bestial, sino la palpitación de la vida mis-

ma, que se siente también en el golpear del corazón y el ardor del vino.

3

Los ensayos de M. Detienne reunidos bajo el título de *L'écriture d'Orphée* prolongan sus exploraciones en los dominios de la mitología, con un método y un estilo de acusada personalidad. Como en *Los jardines de Adonis, La muerte de Dioniso, Las artimañas de la inteligencia* y *La invención de la mitología* —por citar unas cuantas obras traducidas ya al español—, Detienne investiga la significación de mitos y ritos en un preciso contexto social y mental, descifrando y espigando los indicios que revelan una creencia, los gestos que expresan la actuación de un dios, los términos de la lengua que albergan un testimonio enigmático. Por los senderos del bosque mitológico nos hace reparar en tal o cual aroma, tal o cual sombra o silueta que remite a una manifestación significativa de un culto o un dios. Los partos peculiares de Hera, la ferocidad homicida de las Danaides, por ejemplo, expresan aspectos de la relación entre el olivo y el efebo, en su servicio a la ciudad y en el hogar familiar; he ahí unos cuantos temas atractivos sobre los que la inquisición rigurosa y amena del filólogo y del antropólogo estructuralista nos sugiere unas pistas de interpretación.

Hasta qué punto los aparentemente opuestos Apolo y Dioniso llegan a confundirse en algunas sorprendentes actitudes, si el dios de la purificación asume los rasgos de su orgiástico hermano, y viceversa; y cómo el gran Orfeo, el fascinante cantor, resulta el patrón de los escritos iniciáticos y revelados de una secta de adeptos que se sitúan al margen de los hábitos religiosos y políticos; éstos son los dos temas centrales en este libro que, como decimos, prolonga investigaciones anteriores de Detienne, tomando en cuenta los últimos descubrimientos arqueológicos sobre el orfismo hasta el momento.

Los tres últimos capítulos versan sobre la configuración de la mitología y las significaciones del mito en los estudios sobre religión y teología (especialmente en el cristianismo y la obra de R. Bultmann), y en ciertos proemios platónicos. Unas páginas que nos recuerdan sus posiciones y precisiones en *La invención de la mitología*, densas y sugerentes. Señala Detienne:

> Pertenecería a una sociología de la cultura el enseñarnos en su lenguaje por qué la mitología, con o sin mito, tiene para nosotros la autoridad de un hecho natural, mientras que desde hace tanto tiempo —dos siglos por lo menos— la filosofía, la historia de las religiones y la última semiótica se han relevado en la búsqueda de una esencia fugitiva e inaprehensible del mito.

Efectivamente, mientras que resulta imposible dar una definición categórica de la significación y la esencia de los mitos, proliferan los estudios sobre ellos. Múltiples, proteicos, iridiscentes, seductores, enigmáticos, son el objeto de una ciencia que se busca a sí misma, como decía el viejo Aristóteles de otra más austera. La antropología y el psicoanálisis parecen querer persuadirnos, señala, «del valor existencial de la mitología, esta mitología en la que descubre uno de los grandes aspectos de nuestra relación con nosotros mismos». Los mitos *por excelencia* de nuestra cultura son los griegos, con los que mantenemos esa ambigua postura ya mencionada. Persisten enigmáticos en ese desafío, memorables y semiolvidados. (Por otro lado, como Pavese y Borges ya dijeron, el número de los mitos es limitado, si bien la riqueza de sus manifestaciones parece, en estas excursiones por tan variados paisajes griegos, sorprendente).

Tras estas brillantes páginas no hay unas fórmulas simplistas para descifrar el mensaje existencial de tales relatos. Se señalan pistas, signos, símbolos, *sémata* diversos, que indican la imbricación de lo mitológico en la sociedad antigua y lo complejo de su simbolismo. Tras la extrañeza de las figuras míticas se percibe un afán de comunicación. Mientras que los sentidos del *lógos* pare-

cen haberse agotado, tal vez los de *mythos*, tan antiguo como imaginativo, guardan todavía sugerencias y advertencias sobre nosotros mismos.

Incluso en estas sabias y tan bien escritas inquisiciones de Detienne se trata menos de demostrar que de mostrar, de traer ante nuestra incrédula mirada «esos relatos que aguardan despertarnos y ser vistos, como un árbol ante el ojo que se vuelve a abrir», según decía Calasso. Si desde los años veinte nos acercamos a los mitos con un mayor respeto, sin escandalizarnos ya de sus escenas crueles, sanguinarias y eróticas, sin considerarlos ficciones bárbaras, salvajes o infantiles, ahora tampoco nos quedamos con explicaciones definitivas o «científicas» sobre su significado. Las teorías sobre la interpretación de los mitos han envejecido, mientras que ellos conservan su enigmático, lúdico y proteico atractivo. Pervive el placer de escucharlos de nuevo.

Un fenómeno que no deja de parecer extraño cuando hemos olvidado otra «historia sagrada» que, al menos en apariencia, parecía más próxima. Cuando los relatos bíblicos y neotestamentarios, con otra carga mítica (en el mejor sentido del término), se van borrando de la memoria colectiva, mucho más deprisa que las propias ceremonias que los acompañaban, los relatos griegos prolongan todavía su memorable fascinación. No voy a extenderme en tratar este tema. Lo dejo apuntado. Los mitos griegos no se inscriben en nuestra religiosidad, sino en nuestra cultura literaria. Pero la vitalidad de los mitos va más allá de las obras literarias. Edipo trasciende la tragedia de Sófocles. Dioniso, dios de la máscara, del entusiasmo, del desafío y la transgresión, del vino, del brotar de los impulsos vitales, del teatro, feroz y seductor, tiene una figura que va más allá de lo literario. Desasosegantes dioses, pues, y diosas y héroes que no se dejan olvidar.

Fantasmas femeninos de la Grecia antigua[1]

1

Que los estudios sobre la condición femenina y la historia de la mujer se hayan multiplicado en las últimas décadas es un hecho tan conocido como fácil de explicar. Sin duda, el feminismo más o menos militante ha contribuido a ese auge de trabajos de investigación y de publicaciones, no sólo reivindicativas respecto al presente, sino también atentas al pasado. Por otro lado, ese terreno de la historia femenina resulta un campo donde mucho quedaba por estudiar, analizar y valorar desde una óptica actual, atenta a lo infrahistórico, a las mentalidades y costumbres, desde una perspectiva menos conservadora y «androcéntrica» que la tradicional. De ahí que debamos no sólo advertir cuán numerosos son esos trabajos, sino también el interés, la renovada intención crítica y la excelente agudeza de algunos.

En esa revisión del papel histórico de la mujer y de la significación de lo femenino resulta un ámbito especialmente instructivo el mundo antiguo, y, sobre todo, por la calidad de los testimonios conservados, el mundo de la Grecia clásica. La atención a la oscura y silenciada historia de las mujeres podría verse como una cierta reparación de una lejana y densa injusticia, como un relato sobre la larga opresión y el férreo cautiverio doméstico que en la sociedad occidental se ha prolongado hasta casi ayer, y que aparece en la «luminosa» Grecia con tremendo relieve. Como advierte Claude Mossé,

> … la Antigüedad se ofrecía como un campo singularmente abonado para un intento semejante, pues entonces, y tal vez más que en ningún otro momento de la historia, la mujer se nos muestra como una menor, excluida especialmente de las dos actividades fundamentales en la vida del hombre griego o romano: la política y la guerra. Rebajada a la categoría de guardiana del hogar doméstico, sin apenas diferencias con

la esclava, la mujer griega es un ejemplo especialmente ilustrativo de lo que supone el sometimiento de una parte de la humanidad por la otra.

En el mundo antiguo, los hombres hacen la historia y la cuentan. La guerra y la política son dominios masculinos; los hombres ejercen el poder en la sociedad y monopolizan la palabra pública. La democracia antigua propugnaba una igualdad de derechos *entre los ciudadanos*; pero las mujeres, como las esclavas y los metecos, quedaban al margen de la política y la ciudadanía. Los papeles estaban asignados según esa concepción tradicional, y en ese orden los desempeñados por las mujeres están bien fijados para servir y mantener el *oîkos*, casa y familia, en silencio y reclusión. Eso es muy sabido, y está muy bien contado en libros como el de Sarah B. Pomeroy, *Diosas, rameras, esposas y esclavas*[2], o éste de Cl. Mossé, *La mujer en la Grecia clásica*[3].

No vamos ahora a analizar de nuevo esa situación histórica, sino a comentar algo de cómo los griegos interpretaron esa distribución de los papeles en su sociedad, cómo trazaron las imágenes de la feminidad como algo opuesto y destinado a la sumisión ante lo masculino. Porque los hombres no sólo organizaron el reparto, sino que también lo justificaron mediante una interpretación apropiada. No sólo imponían un orden, sino que también lo explicaban, de acuerdo con sus principios, que a veces pueden exponerse y defenderse filosóficamente, como hace Aristóteles en su *Política*, y otras veces permanecen sumergidos en la praxis social y en el repertorio tradicional de ideas y creencias. En las imágenes de la lengua y la mitología, en la literatura y el ritual quedan ecos de esa concepción de lo femenino que los griegos, palabreros, astutos, imaginativos, sagaces y recelosos, se fabricaron para justificar su orden. Entre los estudiosos de ese imaginario helénico donde la mujer resulta sutilmente dibujada, con arreglo a los intereses masculinos, destaca Nicole Loraux, que ha publicado importantes trabajos[4] y dirigido otros, como los de G. Sissa y A. Iriarte, en la misma línea de investigación.

2

En su equilibrado estudio —un libro cuyo mérito no estriba en la originalidad, sino en la clara exposición y ordenamiento, en un excelente estilo, con una diáfana prosa—, Claude Mossé traza una neta división entre lo histórico y lo fabulado. La primera parte del libro trata de «la condición femenina (en el *oîkos* y en la *polis*)», y la segunda, de «las representaciones de la mujer en el mundo imaginario de los griegos». En esta segunda trata de algunas representaciones y figuras femeninas en la poesía arcaica, en el teatro ateniense y en las utopías filosóficas. La literatura griega ha ofrecido algunas sorprendentes y coloreadas imágenes sobre los tipos de mujer y los destinos de algunas estupendas mujeres. Mientras que Homero nos ofrece una concepción aristocrática y enaltecedora de algunas nobles damas y seductoras diosas —Helena, Andrómaca, Hécuba, Penélope, Circe, Calipso, etcétera—, con Hesíodo y Semónides comienza la visión «misógina» de la mujer, como un «daño seductor», un ser taimado, voraz, engañoso, variopinta descendencia de la mítica Pandora.

En el famoso *Yambo de las mujeres* de Semónides de Amorgos se describen las variantes más notorias de las «tribus» femeninas con emblemas animalescos: la mujer-mar, la mujer-zorra, la mujer-yegua, la mujer-mono, etcétera. Sólo se salva de los reproches la mujer-abeja. Ahí se dibuja todo un código moral y social para la mujer «virtuosa» y una visión popular de lo femenino. Como subraya Nicole Loraux:

> En lo más profundo, éstos son los criterios de la buena conducta: no tratar de saber demasiado, sino pensar sobre todo en el trabajo; no comer demasiado; no gozar demasiado, sino hacer hijos para su marido; en la lista de las especies, la verdadera naturaleza de la mujer: un ser curioso, maligno, perezoso, glotón, cuya sexualidad incontrolable se manifiesta por la indiferencia o el exceso.[5]

El yambógrafo arcaico (siglo VII a. C.) está en lo fundamental de acuerdo con Hesíodo respecto a la condición de las hijas de Pandora, y refleja en su poema una concepción tradicional.

Según ese sentir tradicional, el mejor adorno de la mujer es el silencio. Así lo dice Pericles, en un famoso discurso de Tucídides, y Aristóteles, citando a Sófocles. Reducidas al interior sombrío de las casas, privadas de nombre y de gloria, las mujeres perviven en el anonimato. Que no hablen en público ni tampoco den que hablar, eso es lo mejor. Ese apartamiento de la política y la palabra hay que valorarlo teniendo en cuenta lo que en la vida griega significan ambas cosas.[6] Y al hablar de Grecia pensamos ante todo en Atenas, la ilustre y democrática *polis* clásica. Basta recordar que Aristóteles definirá al ser humano, *ánthropos*, como «animal político» (o «cívico», *zôon politikón*) y como dotado de *lógos* ('razón', pero, ante todo, 'palabra'), fundando lo humano en esa *comunicación* y ese *lenguaje* que a las mujeres se les niega o regatea.

Frente a esta situación real, histórica, se alzan las figuras femeninas de la mitología y de la gran literatura dramática. Esos personajes femeninos que, ya en la épica, pero sobre todo en la tragedia, avanzan y toman la palabra y actúan intrépidamente, escapando a la ley del silencio y la oscuridad. Fantasmales heroínas trágicas que son inolvidables, que muestran una innegable grandeza y, en ocasiones, dejan en mal lugar a sus adversarios masculinos. Mujeres a veces perversas, como Clitemnestra o Medea, o en exceso rebeldes o apasionadas, como Antígona o Fedra, o víctimas de un tremendo destino, como Casandra o Deyanira, todas muestran una asombrosa grandeza de alma, y generalmente una admirable lucidez y franqueza de palabra. También están, por otro lado, las estupendas diosas, poderosas y exigentes, con su personalidad femenina, y más acá, las protagonistas de algunas comedias de Aristófanes, como Lisístrata, de una inteligencia y

una audacia admirables. Y alguna rara poetisa, como Safo (pero en Lesbos, y no en Atenas).

En todo caso, parece que hay un notable contraste entre el silencio impuesto y esa fantasmagoría femenina en los mitos y los dramas, es decir, en el mundo imaginario de los griegos.

También esto es un rasgo bien sabido de la cultura griega, aunque no esté de más subrayarlo, como hace, en su cuidado y preciso prólogo, Ana Iriarte:

> Si, en cuanto agente de la historia, la mujer queda relegada a esa forma de inexistencia que representa el anonimato, es en el imaginario griego —y quizá precisamente por tal anonimato— donde se revela la importancia de la función que se le atribuye. A la hora de dar cuenta de las características del universo femenino no se puede prescindir de la imagen polifacética que de la mujer ofrece la mitología griega, abanico de infinitas posibilidades que contrasta con el modelo monolítico de feminidad propiciado por la cultura de tradición judeocristiana. Como tampoco se puede prescindir de la reflexión organizada por los griegos en torno a la mujer, entre otras cosas porque dicha reflexión atraviesa constantemente aquellos relatos históricos de los que se ha pretendido extraer tanta documentación «objetiva» sobre la cotidianidad femenina. (pág. 27)

En ese riquísimo repertorio mítico que sirve de trasfondo a las reflexiones dramáticas, en esas imágenes de lo femenino que pueblan la literatura, desde la épica y la lírica hasta la comedia y, más tarde, la novela, en las mismas metáforas de la prosa filosófica resurgen los fantasmas de lo femenino. Indómitos anhelos, recelos más aplacados, turbios sueños se expresan en imágenes poéticas y en utópicas propuestas. Como si la palabra negada en el marco histórico les fuera, en compensación, otorgada en lo imaginario; como si la libertad de acción escamoteada en la realidad la recobraran las mujeres sobre la escena, trágica o cómica.[7] (Heroínas a menudo con final desastroso, pero siempre con una innegable inteligencia y audacia, sobre todo en Eurípides y Aristófanes). En el Olimpo, las diosas son libres y poderosas, tanto como los dioses, y en la utópica *República* de Platón las mujeres

tienen iguales derechos y deberes que los hombres. Por otro lado, una figura como la diosa Atenea, inteligente y guerrera, amiga y protectora de los héroes, resulta muy significativa en su misma ambigüedad sexual, virgen acorazada, nacida de la cabeza de Zeus, y no de un vientre materno, desconocedora de los impulsos eróticos y de otras debilidades femeninas, patrona de Atenas por extraños méritos míticos.

3

Todo este apresurado —y probablemente prolijo— proemio pretende situar en su contexto los libros de N. Loraux y A. Iriarte que quisiera reseñar. (Sólo de pasada me referiré al de G. Sissa, libro brillante que merecería una crítica más amplia).

Las experiencias de Tiresias reúne una docena de artículos sobre la problemática de la dualidad sexual en ese imaginario griego. Se publicaron entre 1977 y 1985 y quedan bien reunidos aquí: el enfoque es homogéneo y hay una notable convergencia entre ellos. Tiresias, el adivino de la ciudad de Tebas, experimentó la sexualidad en sus dos formas. Fue castigado con la ceguera y con la mutación de sexo, de hombre pasó a ser mujer, aunque más tarde recuperó de nuevo su condición masculina. Los dioses lo condenaron por dos motivos: llegó a ver a Atenea cuando la diosa se bañaba en una escondida fuente, y, consultado por Zeus y Hera sobre cuál de los géneros, el masculino o el femenino, experimentaba más placer en la unión sexual, respondió que la mujer nueve veces más. Tiresias, pues, habría llegado a saber de lo femenino —a través de su bisexualidad y tras ver a Atenea desnuda— mucho más que ningún otro griego; sus experiencias le habrían procurado una superación de esa limitación que define la condición humana. No parece, sin embargo, que se beneficiara mucho de ello el adivino tarado y travestido.[8] Pero está bien elegido su nombre como emblema para una evocación de cómo, a pesar de los intentos griegos para excluir lo femenino, hay una latente ambigüedad en la concepción de lo supuestamente mas-

culino, racional y heroico. Una ambigüedad que late en la figura de Heracles, el «supermacho», en la metáfora platónica del filósofo comadrona, y en las expresiones del placer y el dolor.[9]

Porque, en principio, en la sociedad griega, los papeles están claramente definidos. El primero de los artículos aquí recogidos —un texto bien conocido: «le lit, la guerre»— insiste en la función específica de cada sexo. La guerra es el lugar de los hombres; el lecho (matrimonial), el de las mujeres. Hay una analogía en esos destinos naturales de unos y otros. Hay riesgos en uno y otro lado: dolores y muerte pueden alcanzar al guerrero en el combate, y a la mujer en el parto. N. Loraux va explorando, en el lenguaje y en las imágenes míticas, el cruce entre lo uno y lo otro. Las palabras que indican «dolor» —*pónos, odyne, odís*— pasan de unos casos a otros. Dolores de parto, heridas de guerra, emboscadas peligrosas, lechos furtivos; quedan reflejos cruzados entre esos dos ámbitos, como destaca un sutil análisis.

Más adelante, en los cuatro artículos rotulados «debilidades de la fuerza», se rastrea la perduración de rasgos femeninos en ciertos motivos heroicos, en el llanto y el sufrimiento de los héroes, y en la conducta del aparentemente supermasculino Heracles. Éste, travestido, esclavo de la reina Onfalia, ha sido objeto de otros análisis que han puesto de relieve esa extraña vacilación del héroe. Heracles, que es un transgresor de límites, que está vacilando a veces entre lo civilizado y lo bestial, lo serio y lo burlesco, lo salvador y lo destructor, lo racional y la locura, lo humano y lo divino, también resulta un tanto ambiguo en cuanto a la posición sexual: su masculinidad queda a veces destacada en exceso y algunas en entredicho.

En fin, no se trata de enumerar los temas aquí presentados, sino simplemente de apuntar lo atractivo de este enfoque, hecho con la agilidad y la minuciosidad en el análisis filológico que los lectores de otros trabajos de N. Loraux ya conocen. Como dice en su primera frase, «éste no es un libro sobre las mujeres», sino

«sobre los hombres y lo femenino». Es decir, de cómo esos hombres han construido una imagen de *lo femenino* y de cómo ese marginado ser femenino se insinúa repetida, inevitable y fantasmalmente, aquí y allí.

En sus libros *L'invention d'Athènes* (1981) y *Les enfants d'Athéna* (1981), N. Loraux había destacado, mediante un análisis de los tópicos de la retórica ateniense y de los mitos de fundación de la ciudad, cómo las mujeres quedaban excluidas del discurso político. La *andreía*, la «hombría», era el término fundamental en el elogio de los caídos por la *polis*. Y ésta había sido amparada por una diosa virgen, pero muy distinta de las mujeres. Atenea *parthenos*, nacida de la cabeza de Zeus, había protegido a Erictonio, nacido de la Tierra y de Hefesto, más como un padre que como una madre. Los atenienses, que se jactaban de ser *autóctonos*, es decir, nacidos de la misma tierra en que vivían, eran devotos de esa diosa tan poco maternal y tan alejada del sexo femenino en algunos puntos. Sólo los hombres eran verdaderos «ciudadanos» y el apelativo de «ateniense», *athenaios*, no tenía un femenino. Como si la única ateniense fuera la severa diosa del olivo, la égida y la lechuza.

Como esos estudios indicaban, la ideología de la *polis* está formulada en los mitos que la mentalidad tradicional ha troquelado y que se revela, en esos diestros análisis, enormemente significativa. Prosiguiendo con esa misma perspectiva, sobre la oposición dialéctica masculino/femenino, lo que en estos ensayos se acentúa es que esa feminidad rechazada se introduce en lo masculino, teñido en muchos casos de una sutil ambigüedad. Curioso ejemplo el de la metáfora platónica del filósofo como «alumbrador» de la verdad: Sócrates, como una partera, ayuda a dar a luz nuevas ideas, y el discípulo concibe y alumbra en su alma. El último de los ensayos del volumen analiza las escasas referencias de los historiadores griegos a las mujeres en los asedios y combates (tema histórico por excelencia, del que las mujeres están, de ante-

mano, proscritas). También en esos casos se revela el recelo hacia el natural femenino, pasional y desordenado, de acuerdo con la ideología tradicional.[10]

4

Las mujeres, sin embargo, hablan, y se dejan oír, y a veces incluso obligan a escuchar. Saliendo de la penumbra hay unas voces femeninas que resuenan misteriosas, densas de sentido, pero difíciles de comprender. Están como veladas y suenan extrañas, no siendo extranjeras. Las mujeres resultan así las emisoras privilegiadas de mensajes enigmáticos, de unos decires tortuosos, cifrados, tejidos entre sombras. El hablar por enigmas parece un rasgo de algunas figuras femeninas, a las que, como al mismo enigma, les alcanza una tenebrosa, velada, ambigüedad. Algo que está muy de acuerdo, en el fondo, con la condición femenina en lo que tiene de distinto, como vimos.

Las figuras en que se muestra ese hablar enigmático proceden de la mitología o del ritual délfico. Sobre la escena trágica, Casandra o Clitemnestra; en el templo de Apolo délfico, la Pitia que presta su voz a los oráculos divinos; y en la leyenda tebana, la Esfinge devoradora de hombres. Por encima del silencio obligado y acostumbrado de tantas mujeres, esas figuras elevan su voz, en declaraciones de sentido velado, trenzando como redes sus enigmas.

Ciertamente se puede hablar por enigmas intencionadamente, para encubrir un propósito que se quiere ocultar. Así lo hace Clitemnestra, la pérfida y audaz asesina de Agamenón. (Pero la fiel Penélope, tejedora y destejedora, es tan ambigua como ella). Caso muy distinto es el de quien habla por enigmas porque el declarar la verdad se le ha hecho tan intrincado y violento que no puede descubrir su mensaje con nitidez. Así Casandra, la profetisa troyana, condenada por Apolo a no ser creída ni entendida a tiempo, trágica cautiva de Agamenón, horrorizada por la visión

de su destino sangriento. ¿Cómo olvidar su patética agonía en el *Agamenón* de Esquilo? Casandra, ya enigmática en Troya, mucho más entre los muros sanguinolentos de Micenas, la más trágica de las heroínas en su soledad, atrapada en sus enigmas.

«El dios cuyo templo está en Delfos ni dice ni oculta, sino que indica», afirma un famoso fragmento de Heráclito (frg. 93 DK). Entre el *légein* —'decir'— y el 'ocultar' —*kryptein*— se coloca ese *semaínein* —'indicar, dar señales, apuntar con signos'— que el filósofo de Efeso declaraba característica de Apolo. Hablar por enigmas es apostar por ese inquietante modo semántico. Los oráculos de Apolo en Delfos los enunciaba su sacerdotisa, la Pitia, que en éxtasis recibía, en el interior del templo, sentada sobre el sacro trípode, la voz del dios, y, traspasada por ese hálito divino, emitía el mensaje oracular. Los sacerdotes luego lo ponían en verso y lo presentaban al consultante. La interpretación no era fácil, y a veces se malentendían los consejos del dios, como le pasó al rey Creso de Lidia. Lo que nos interesa ahora es señalar que desde un comienzo fue una sacerdotisa, una doncella virgen en época clásica, la intermediaria entre el dios y los clientes del templo prestigioso.

Al analizar esas voces del oráculo, Ana Iriarte señala que también aquí la mujer aparece «como portadora privilegiada del lenguaje enigmático». Retoma en su análisis el comentario de Plutarco, que, con la piadosa intención de eximir al dios de la oscuridad de sus respuestas, carga esa enigmaticidad sobre las espaldas de su intermediaria, la Pitia. Es un examen muy cuidadoso, que muestra cómo el buen Plutarco se hace eco de esa concepción de la mujer como tejedora de enigmas. Aunque yo dudo que un pensador más clásico hubiera aceptado esa piadosa interpretación. Los griegos sabían que los dioses eran difíciles de entender, que gustaban de engañar a los humanos, y que Apolo, *Loxias*, el 'torcido', era por sí mismo en extremo ambiguo y lacónico, sin que enturbiara su voz la triste pitonisa. (Sobre cuyo papel de me-

diadora, virginal y escondida, resulta atractivo el estudio de G. Sissa, buen complemento a estas páginas)[11].

El último capítulo está dedicado a la Esfinge. En unas densas páginas —en que se aprecia el dominio de los estudios más recientes hasta el momento y de la iconografía del tema—,[12] A. Iriarte escruta los hábitos del monstruo «que rapta y profetiza». Acechando a los jóvenes en el camino de Tebas, la Esfinge plantea su enigma; el monstruo, dispuesto a devorar a los ciudadanos, habla y pregunta. En el imaginario griego abundan los monstruos femeninos,[13] y la Esfinge puede ser algo pariente de las Sirenas y las Harpías, pero no atrae con melodías ni músicas, sino que detiene al viajero con su palabra enigmática. Como contraste con la mujer silenciosa y dominada, la Esfinge acecha fuera de la ciudad.

> La contrapartida de la discreción impuesta a la Mujer en el dominio cívico surge del mundo infernal, se llama Esfinge, emplea el enigma como arma ofensiva contra los ciudadanos y, por ende, contra la propia institución política. Con esta emisaria de la muerte, el «púdico» lenguaje de las *silenciadas* se transforma en amenaza mortal para el hombre: el canto enigmático de la Esfinge —al igual que los himnos de muerte «tejidos» por las Sirenas y las Erinias— es una red empleada para atrapar presas exclusivamente masculinas con las que la vampiresa practica un erotismo despiadado. (pág. 32)

Sólo Edipo derrotará a la Esfinge al responder atinadamente. (Al menos, en las versiones griegas; en *La machine infernale*, de J. Cocteau, se ofrece otra interpretación de la supuesta victoria de Edipo). El sabio Edipo, de andar sinuoso con sus pies hinchados, vence al monstruo femenino, y la Esfinge se esfuma. A. Iriarte persigue muy bien las imágenes de la Esfinge en la literatura griega: «horrible cantante», «perra rapsoda», «profetisa de afiladas uñas», ogresa y vampira tenebrosa, glosando esos aspectos con admirable agudeza. Como buena alumna de N. Loraux, combina el examen preciso de los términos griegos con la elegancia en la exposición.[14] La Esfinge es el más extremo de los

fantasmas femeninos del mundo imaginario griego, feroz y ambiguo.[15]

5

Al lado de unos comentarios tan atentos a las expresiones e imágenes griegas, a los matices y a los sentidos variables de los textos griegos, con una sensibilidad tan filológica y un empeño de precisión tan claro, no deja de resultar un fuerte contraste la lectura de un libro como *Mujer y mito*, de Georges Devereux. El enfoque es muy distinto y la interpretación va por otros derroteros, aunque el material coincida en buena parte. También aquí se analizan mitos griegos y el papel de la mujer y la sexualidad en ellos. Georges Devereux ha escrito ya numerosos artículos y unos cuantos libros de exégesis mitológica, siempre en la misma línea psicoanalítica.

Una línea que contrasta con la hermenéutica histórica y filológica, aunque no sea del todo incompatible con ella. No obstante, desde la perspectiva del estudioso del mundo antiguo, abusa de prejuicios y exagera sus conclusiones, apoyándose en un psiquismo general harto discutible. Cuando Devereux, por ejemplo, nos dice que presupone que, «para los griegos, los padres eran los equivalentes de las divinidades» (pág. 29), sea cual sea el sentido de tal aserto, toma una óptica de total desvarío. En ese escrúpulo psiconalítico, todos los dioses, y diosas, acaban por ser pardos. Porque puede haber figuras divinas que representen aspectos de la maternidad o la paternidad, pero los dioses griegos son enormemente diversos, y esas generalidades no llevan sino a la confusión. Los comentarios eróticos y sexuales de Devereux se mueven en un escenario de brumas y supuestos. Con todo, como sucede en los comentarios de hábiles psicoanalistas, no faltan algunos destellos brillantes y algunas sugerencias atractivas en este intento de glosar el repertorio mítico de figuras femeninas. Me limito a reseñar su libro para destacar cómo la exégesis

sobre los fantasmas y representaciones de lo femenino en Grecia se presta a variaciones metódicas muy varias.

La utilidad de los bárbaros[1]

1

La tesis central de *Inventando al bárbaro* está muy claramente expuesta desde los primeros párrafos del libro de Edith Hall: los griegos inventaron, en un momento determinado de su historia, la categoría de «los bárbaros» y se la aplicaron de modo perdurable a todos los no griegos, a *los otros*, para definirse luego a sí mismos, de rebote, por oposición y contraste. Como advierte E. Hall, su estudio pudo muy bien haberse titulado *Inventing the Hellene* en lugar de *Inventing the Barbarian*, ya que uno y otro concepto, lo *heleno* y lo *bárbaro*, resultan complementarios.

Esa «invención» puede situarse en un momento histórico preciso: «Fueron las guerras contra los persas lo que produjo una polarización de lo griego y lo bárbaro». Es a partir del triunfo de los griegos en las Guerras Médicas cuando aparece esa distinción de los hombres en griegos y bárbaros, una distinción que encontramos en la *Historia* de Heródoto y en *Los persas* de Esquilo, que rememoran el fracaso de los asiáticos invasores. Es en el contexto ideológico de esa época donde se desarrolla la noción de la superioridad de lo griego frente a lo bárbaro.

Desde luego que ya antes, en el período arcaico, existió, sin duda, una vaga noción de la comunidad cultural y étnica que, por encima de las divisiones políticas tan marcadas, abarcó a todos los helenos, los que hablaban griego, en uno u otro dialecto, frente a los pueblos de su entorno. La frontera que distinguía a griegos de otros pueblos era la lengua y, ya antes de enfrentarse a los persas, esa conciencia lingüística era un fundamento de la helenidad común. *Bárbaro* es, desde su etimología, el que habla otra lengua, que balbucea o farfulla un *bar-bar* ininteligible y confuso, en contraste con la claridad expresiva de la lengua griega, que

era, en opinión de sus antiguos usuarios, el vehículo por excelencia de lo racional, del *lógos*. (Es significativo que ese vocablo, *lógos*, tenga en griego tan amplio campo semántico: es 'razón, palabra, discurso, relato, proporción, razonamiento y cálculo').

Hay que destacar que, si bien en Homero aparece el adjetivo *barbarophônoi*, 'de lengua bárbara', aplicado a los carios, aliados de los troyanos (en *Ilíada*, II, 867), ni el término ni el concepto de «bárbaro» están en sus poemas. Los asiáticos troyanos no son más bárbaros que los aqueos: no hay ni en cultura ni en actitudes espirituales diferencias notables entre los atacantes y los asediados de Troya. El poeta épico les presta a todos sus personajes la misma lengua y la misma humanidad. Sin duda alguna, ya en los poemas épicos puede atisbarse una noción de lo helénico: hay griegos y no griegos enfrentados. Pero todavía no hay una noción o una categoría de «lo bárbaro».

Como señala E. Hall:

> … aunque lo bárbaro presupone lo griego, lo griego no necesariamente presupone lo bárbaro. Un sentido claro de etnicidad no necesita el sentido uniforme de hostilidad hacia todos los extranjeros implicados por el concepto *bárbaro*. Tal hostilidad crece y se desvanece según las circunstancias históricas… Mientras que es evidente que un helenohablante podía distinguir a otro frente a un hablante de una lengua no griega en el período arcaico, y está claro que los avances culturales de los siglos octavo al sexto crearon una nueva conciencia helénica, el sentido griego de la importancia de una etnicidad que estaba más allá de la ciudadanía individual se acrecentó enormemente a comienzos del siglo v a. C., en un cambio que precipitó la invención del bárbaro. (pág. 6)

En esa polarización de lo «bárbaro» frente a lo «griego», que fue convirtiéndose en un tópico de la retórica ateniense —ya como un *topos* retórico se reitera en la prosa del siglo IV—, tuvo una enorme importancia la imagen de los bárbaros ofrecida en el teatro ático, fundamentalmente en las tragedias. Como es bien sabido, la más antigua de las conservadas es *Los persas*, de Esquilo, que se representó en 472 a. C., y que, como ya su título indica,

rememoraba la gran derrota de los persas de Jerjes en Salamina y Platea, unos años antes (en 480). Nunca hasta después de las Guerras Médicas encontramos el término *bárbaros*, que tiene un claro matiz despectivo (frente al término usual para «extranjero», *xeînos* o *xénos*). Aparece precisamente en *Los persas* de Esquilo, y en esa obra se usa nada menos que diez veces. Son luego muy frecuentes las figuras de los bárbaros en la tragedia. (De las trescientas de las que sabemos algo —sean fragmentos sueltos o bien el título—, la mitad presentaban a personajes bárbaros o transcurrían en tierra de bárbaros. Ya aquí los troyanos eran vistos como bárbaros, y no como en Homero).

El libro de E. Hall estudia cómo se construye esa imagen del bárbaro en la tragedia, con una clara base ideológica. Los bárbaros aparecen como hostiles, salvajes, refinadamente voluptuosos, torpes, serviles, bulliciosos, en suma, «orientales».

> La distinción más importante que trazan los escritores atenienses entre ellos mismos y los bárbaros es fundamentalmente política. Los griegos son democráticos e igualitarios; los bárbaros son tiránicos y jerárquicos. Pero la base económica del imperio ateniense era la esclavitud, y la gran mayoría de los esclavos en la Atenas del siglo V eran no-griegos. Esta división de clases sobre líneas étnicas proveyó un nuevo estímulo para la producción de argumentos que fundaban la creencia de que los bárbaros eran genéricamente inferiores, esclavos, por tanto, por naturaleza. (pág. 2)

El triunfo sobre los tumultuosos persas se interpretaba así como muestra de la superioridad moral e intelectual de los griegos frente a los asiáticos. Por las mismas fechas, en el Oeste, los griegos de Sicilia derrotaron a los cartagineses. Así los dioses mostraban su aprecio por los helenos, que con heroica actitud habían defendido su civilización y su libertad. Las ciudades democráticas habían sabido derrotar al terrible Imperio de Asia, y sus ideales democráticos habían mostrado su capacidad para alentar a los combatientes heroicos de Maratón y de Salamina. «Libre» se

transformó en sinónimo de «griego»; «servil» era el bárbaro siempre.

2

Por otra parte, la casi totalidad de los esclavos eran bárbaros, frigios y tracios muchos de ellos, en la Atenas del siglo V. Para la buena conciencia de los griegos, convenía subrayar que esa esclavitud no era un mero resultado de la violencia y el azar, sino que se basaba en la propia naturaleza. Así lo haría Aristóteles en su *Política*, retomando una creencia que venía de mucho atrás y que los sofistas habían discutido y combatido en ocasiones. El verdadero esclavo era, en su origen, un bárbaro, y en su servicio también él salía beneficiado y humanizado, según la opinión de los pensadores más conservadores, como Aristóteles.[2]

Que la derrota de los persas fuera celebrada en la tragedia de Esquilo indica que ese hecho histórico, por su significación, entró en lo mítico. Ésa es la única pieza trágica que tiene por tema un suceso histórico y no un *mythos* tradicional. También los relieves de algunos monumentos de la época mitifican esa guerra:

> Las batallas de las guerras contra Persia fueron asimiladas a los míticos arquetipos de la Amazonomaquia y la Centauromaquia, y comienzan a aparecer junto a éstas en la autoconfiada Atenas del siglo quinto como símbolos de la victoria de la democracia, razón y cultura griega sobre la tiranía, la irracionalidad y la barbarie. (pág. 102)

3

En la construcción de la antítesis griego-bárbaro, *Los persas* de Esquilo son, al menos para nosotros, un jalón inicial. Recordemos algunos trazos del drama: la acción transcurre en la corte persa de Susa; el coro —que da nombre a la tragedia— está formado por los ancianos que aguardan el regreso del rey y su gran ejército; dialogan con ellos y entre sí la reina madre Atossa, el fantasma del rey Darío y, al final, el propio rey Jerjes, derrotado. Toda la obra es como un largo treno, una espléndida lamentación por los desaparecidos en el ataque a Grecia. Los griegos son

evocados en esas quejas y en las noticias del mensajero. Resuenan muchos nombres persas —en los lamentos de «¿Dónde están?»—, pero no se da ningún nombre propio heleno. La imagen escénica es la de un mundo extraño, suntuoso, despótico, oriental.

Como dice E. Hall:

> La tragedia no tiene un barniz oriental, sino que está empapada en ese colorido, y representa de plano el primer hito en el archivo del orientalismo, el discurso con el que la imaginación europea ha sometido Asia desde entonces, conceptualizando a sus habitantes como derrotados, suntuosos, emotivos, crueles, y siempre como peligrosos. Esa arrolladora idea «del Oriente» —que es una noción social más que un dato natural— ha tenido una incalculable influencia, desde la caracterización griega, romana y cristiana de las religiones de misterios asiáticas, a través de las Cruzadas, el Renacimiento y los movimientos imperialistas del siglo XIX, hasta las modernas representaciones del mundo musulmán.

Frente a los exóticos persas se dibujan las siluetas de los griegos: austeros, disciplinados, patriotas, súbditos de la ley, autónomos, defensores de la libertad, sagaces y valerosos. Como los centauros y las amazonas,[3] los persas, los bárbaros, en fin, se estrellaron contra los paladines de la civilización, los lanceros griegos, los marinos del Ática, los protegidos de Atenea y émulos de Heracles.

De *Los persas* dijo G. Murray que «es la única celebración de una victoria militar que alcanza el rango de la más elevada poesía».[4] Una conmemoración patriótica no es generalmente buen tema para la poesía auténtica, pero Esquilo logró construir aquí, en esta pieza de tan escaso movimiento dramático, un espléndido monumento a la valentía de los griegos. Porque sabía que la experiencia profunda es la de la derrota, y eligió colocar en primer plano escénico el sentimiento de la catástrofe. El dolor de los vencidos, no el orgullo de los vencedores, es el núcleo trágico de este drama inolvidable.[5] La justicia del triunfo griego se percibe a través del largo treno de los lamentables persas.

Para que el drama tenga su hondura se requiere que sus protagonistas sean noblemente humanos. Esquilo, fiel alumno de Homero, no nos ofrece una imagen partidista de los enemigos de Grecia. Los persas no son malvados ni feroces: son, en primer lugar, los derrotados y humillados. Siguiendo a su soberbio monarca en una alocada aventura fueron conducidos a la sangrienta catástrofe de la segunda Guerra Médica. Se ha cumplido el fatídico esquema: la desmesura ha llevado a la ruina, de la *hybris* a la *ate*, según el patrón arcaico. Zeus ha castigado justamente a Jerjes por su loca arrogancia, y todo el Imperio persa está abatido con él.

Los ancianos persas y los resonantes guerreros tragados por el Egeo o caídos sobre las costas griegas pagan así su sumisión al déspota. Esquilo, con todo, no sobrecarga las tintas en su acusación. Jerjes, héroe trágico, tiene toda la humanidad que le consiente su papel. Ha cometido un error trágico y sufre por ello. Eso es lo esencial. Y ha destruido incontables vidas al menospreciar la valentía y la libertad de los griegos. La imagen de los persas, sometidos a su monarca, quejumbrosos en la pompa frágil de la corte oriental, nos los ofrece como bárbaros, unos bárbaros que escuchan angustiados las noticias de la valentía de los griegos, el triunfo de los europeos defensores de la libertad.

Otra tragedia de Esquilo rememora la magnanimidad de los griegos frente a los bárbaros brutales. En *Las suplicantes*, el rey de Argos, Pelasgo, arrostra las amenazas de los violentos egipcios que persiguen a las cincuenta hijas de Dánao refugiadas en el suelo heleno. Las jóvenes, despavoridas y acosadas por sus turbulentos primos, han acudido a los altares de los dioses griegos en busca de asilo y el rey de Argos las acoge con noble actitud. La tierra de Grecia es un asilo para los perseguidos, asilo de la justicia y la libertad. El mito es antiguo, y en él las Danaides, al degollar a sus esposos en la noche de bodas, mostraban también su natural bárbaro. Pero lo que queda de relieve en la pieza de Es-

quilo es la actitud magnánima y justa del rey Pelasgo frente a la desaforada violencia de los bárbaros egipcios.

Los mitos son reinterpretados a partir de la distinción griego/bárbaro, poniendo un nuevo énfasis en los rasgos orientales y exóticos de los extranjeros. Así sucede con las tragedias que tratan temas de Troya, en contraste con la versión homérica. Eso sucede en el teatro, como bien analiza Hall, y en la plástica. Los arquetipos míticos de la Amazonomaquia y la Centauromaquia —los griegos luchando contra seres violentos y monstruosos— se ponen en paralelo con la lucha contra los persas, como ya notamos, y con la guerra de Troya. Así, por ejemplo, en los relieves del Partenón, donde ya los troyanos son vistos como asiáticos, bárbaros.

El *Prometeo encadenado* —cuya escena se sitúa en el remoto Cáucaso, en la extrema Escitia— evoca a algunos pueblos de esos bárbaros confines. Las gentes de la Cólquide, los escitas, las amazonas y los árabes, gentes turbulentas del Asia, todos ellos sollozan por el cruel castigo infligido al Titán. Esquilo, como su contemporáneo algo más joven, Heródoto, estaba muy interesado en la etnografía y le gustaba traer a escena el colorido de lo exótico. En sus trenos, el coro —de las Oceánides— da una nota pintoresca —como señala E. Hall— de feminidad y barbarie, evocando la compasión estrepitosa de los bárbaros asiáticos.

4

Aquí se estudia la creación de los estereotipos que han fijado una imagen del bárbaro y, de rebote, una autoconciencia nueva de «lo griego», *en la tragedia* (y luego en la comedia), es decir, en el teatro ateniense. No hay que olvidar que Atenas estaba muy interesada en mantener una imagen de sí misma como defensora de toda la helenidad, como correspondía a su papel en la Liga Marítima que presidía y dominaba. Esa función política de la tragedia es bien sabida. Queda, por tanto, fuera del libro la imagen

que de los bárbaros nos suministra el gran historiador de esa época, el jonio Heródoto.

Sobre éste contamos con un buen estudio, inteligente y sugestivo, que Hall cita oportunamente: el de F. Hartog, *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, 1980.[6] La enorme curiosidad y la ilustrada tolerancia de Heródoto ofrece una imagen de los distintos pueblos que ha visitado muy lejana a cualquier estereotipo. Rememora el esplendor de los lidios, el afán imperial de los persas, los hábitos esteparios de los escitas y el sorprendente y antiquísimo mundo de los egipcios, con un espíritu abierto, admirativo, de un historiador que fuera a la vez un discreto antropólogo. Heródoto, al que el pacato Plutarco acusó siglos después de haber sido «amigo de los bárbaros», nos presenta a todos esos «otros» con vivos colores y sin juicios despectivos de valor. Para el viajero jonio, que no oculta su admiración, cada pueblo tiene su cultura propia, y su modo de vida es tan respetable como el de los griegos. En los últimos libros de su «investigación» (*historie*) se centra en el gran choque bélico entre griegos y persas.

En las Guerras Médicas, Heródoto, que escribe para griegos y en griego, y que obtuvo en sus lecturas un gran éxito en Atenas, destaca, sin embargo, que los persas fueron los agresores en un conflicto en el que los helenos lucharon heroicamente por su tierra y su libertad. Mientras que los persas obedecen a su Gran Rey, un déspota oriental, los griegos luchan sometidos tan sólo a sus leyes, y se muestran disciplinados y heroicos porque están confiados en esa idea de la igualdad ante la ley y en la justicia de sus actos. El gigantesco poderío persa se ha estrellado contra ese talante ético de Grecia. También Heródoto traza un cuadro en el que queda manifiesta la superioridad moral e intelectual de los helenos. (Algo parecido encontramos en un escritor hipocrático de la misma época, el autor del célebre tratado médico *Sobre los*

aires, aguas y lugares, que atribuye la superioridad de los griegos a las excelentes condiciones de su equilibrado ambiente).

El teatro trágico reitera esas imágenes de los bárbaros, serviles, torpes, confusos, crueles, chillones, y la retórica de la democracia ateniense las utiliza tópicamente. En la invención de una Atenas ideal, los atenienses se ven a sí mismos como lo opuesto a los bárbaros. Autóctonos, independientes, defensores de la libertad y la justicia, autónomos, igualitarios, amantes de la belleza y buscadores del saber, con franqueza de palabra, solidarios en el marco civilizador de la *polis*, la más perfecta de las comunidades, sobrios y hospitalarios, tenían una orgullosa conciencia de sí, que los oradores supieron explotar interesadamente. Era *natural*, según eso, que los bárbaros fueran esclavos de los griegos y *antinatural* que los helenos fueran esclavizados por los otros. Las tragedias y las comedias, al sacar a escena a sus bárbaros vistosos, lo advierten repetida y oportunamente.

Pero, a su vez, hay algo progresista en esa imagen: si ser griego consiste en ser civilizado y hablar griego, no depende tanto del nacimiento como de la educación, de la *paideia*. Los bárbaros lo son por sus usos, no por su sangre, y cualquiera, por tanto, puede helenizarse. Ser griego es, en el fondo, cuestión de educación. Y ésa será la perspectiva del helenismo. (Pero con ella nos salimos del tema de nuestro libro).

5

El último capítulo de *Inventing the Barbarian* lleva el título de «The Polarity deconstructed». Analiza algunos casos en los que parece quebrantarse la norma. Los griegos se comportan como salvajes y crueles, y los bárbaros se comportan, a veces, con emocionante dignidad. Ejemplos de «griegos bárbaros» son los victoriosos aqueos de las *Troyanas* de Eurípides. «¡Oh griegos que habéis inventado bárbaros crímenes!», exclama, con razón, la desdichada Andrómaca (*Troy.*, 764). También Clitemnestra, esa mu-

jer de corazón leonino, se comporta como una bárbara al hacerse criminalmente con un poder despótico. Y el propio Heracles, con y sin locura, es todo un bárbaro.

Por otro lado, Medea es una heroína bárbara, desde luego; pero no carece de una cierta nobleza frente al ambiguo Jasón. En el teatro de Eurípides aparecen bárbaros nobles —y nobles esclavos —. Como el egipcio Proteo y su hija Teónoe en la *Helena*. Tal vez el trágico se hace eco de las protestas de sofistas como Antifonte y Alcidamante, que defendían la igualdad de todos los humanos, de cualquier origen y raza.

Pero éstas son las excepciones que evidencian la extensión de la norma.

> Así como las ginecocráticas lemnias y amazonas del mito, y las poderosas Clitemnestra y Medea de la tragedia, fueron extraordinarias sólo porque la sociedad griega estaba regida por hombres, así los nobles bárbaros quedan en relieve porque su especie era normalmente denigrada. Los bárbaros griegos y nobles bárbaros de Eurípides presuponían el mundo etnocéntrico inventado en la tragedia… Personifican una inversión irónica y sofística de la premisa admitida de que los griegos eran superiores al resto del mundo, un canon subrayado por los trágicos… (págs. 222-223)

Tal es la conclusión de este estudio que, pienso, tiene un valor no sólo arqueológico. Pero podemos seguir algo más el desarrollo de la cuestión, por nuestra cuenta, y sin entrar en detalles.

6

Como es bien sabido, en el helenismo se produce una superación de la antinomia. Fueron los griegos, con Alejandro, quienes invadieron el imperio persa; los bárbaros, antaño agresores, quedaron sometidos; dejaron de ser una amenaza para convertirse en súbditos de los monarcas helenísticos. Pero Alejandro desoyó el consejo de Aristóteles de que tratara a los griegos como parientes y a los demás, a los bárbaros, como esclavos. A la vez los filósofos estoicos defendían la unidad y fraternidad de los humanos todos.[7] Alejandro fomentó el mestizaje y la confraternización.

El geógrafo Estrabón lo dice rotundamente citando a Eratóstenes:

> Hacia la conclusión de su libro Eratóstenes desaprueba a quienes han propuesto una división de todo el género humano en griegos y bárbaros, así como a quienes aconsejaron a Alejandro que tratara a los griegos como amigos y a los bárbaros como a enemigos. Mejor es, afirma, trazar tal división según la virtud y el vicio. Pues, desde luego, hay muchos malos entre los griegos y hay muchos civilizados entre los bárbaros, como los indios y los arrianos, así como lo son los romanos y los cartagineses, que tienen tan admirables regímenes políticos. Por tal motivo, Alejandro, sin hacer caso a esos consejeros, trató de acoger a todos los hombres de valía que pudo y los colmó de dádivas. (I, 4, 9)

«Lo político y lo legal y la educación y la lógica» es, según Estrabón, lo que debe diferenciar a unos de otros, a los civilizados de los otros, los bárbaros. Tal fue la norma teórica que apreciaron los pensadores romanos que establecieron el ideal de la *humanitas* por encima de cualquier rasgo de lengua o tradición. Los romanos heredaron de los griegos la noción de «los bárbaros», pero éstos no eran ya los no griegos y no romanos, sino aquellos pueblos e individuos que ignoraban y despreciaban las normas de la civilidad y la cultura, rudos, ferinos, salvajes.[8]

Unos siglos y algunos días después, los denominados bárbaros irrumpieron tumultuosamente en el secular y envejecido Imperio, quebrantaron las fronteras del Limes nórdico, arrasaron a su paso algunas ciudades, sembraron el espanto, y descuartizaron y se repartieron lo que había sido el Imperio Romano de Occidente. El de Oriente prolongó su existencia unos mil años más, hasta que unos nuevos bárbaros asiáticos orientales, los turcos, tomaron la emblemática Constantinopla en 1453, rematando así un largo asedio. La historia es harto conocida y no agregaremos nada nuevo.[9]

Podría pensarse que, mientras que los invasores bárbaros del Occidente llegaron a su hora, la agonía de Bizancio fue en exceso larga. La invasión había sido una amenaza desde siglos antes, y

fue precedida de una infiltración fronteriza más lenta. Largamente anunciada, vino a renovar una cultura exhausta y esclerotizada. Los bárbaros, unos más civilizados —como los godos— y otros más destructivos —como los vándalos—, se presentaron, como dice el poema de Cavafis, como «una cierta solución». Con toda su violencia, traían una ruptura y una alternativa.

Recordemos el final del melancólico poema:

> —¿Por qué no acuden, como siempre, los ilustres oradores / a echar sus discursos y pronunciar sus arengas?
>
> —Porque hoy llegarán los bárbaros / y a ellos les fastidian la elocuencia y los discursos.
>
> —¿Por qué empieza de pronto este desconcierto / y confusión? (¡Qué graves se han vuelto los rostros!) / ¿Por qué calles y plazas se vacían aprisa / y todos vuelven a casa compungidos?
>
> —Porque se hizo de noche y los bárbaros no llegaron. / Y algunos han venido de las fronteras / y han contado que los bárbaros no existen.
>
> —¿Y qué va a ser de nosotros ahora sin bárbaros? / Esa gente, al fin y al cabo, era una solución.

7

Es interesante observar que los griegos —y los romanos tras ellos— nunca tomaron la diferencia de raza o de religión como un rasgo determinante en su división de la humanidad. «Todos los griegos, desde Homero a Aristóteles —resume Pagden—, estaban seguros de que el hombre era, al menos biológicamente, un género único». Los *bárbaroi* se acreditaban de tales por su comportamiento. La lengua y la educación habían hecho a los helenos superiores y a los otros más salvajes o más bestias. Pero no la raza. El racismo es doctrina sorprendentemente moderna. Si algunos autores antiguos notaron la superioridad de unos pueblos sobre otros, la achacaron a la influencia del entorno natural y a los hábitos históricos, como lo hace el mencionado hipocrático de *Aires, aguas, lugares*.[10]

Como buenos politeístas, tanto griegos como romanos fueron tolerantes en materia de creencias y cultos, admitiendo los dioses ajenos como dignos de veneración. Incluso admiraron la religiosidad de algunos otros pueblos, como los egipcios o los persas. No veían ningún asomo de barbarie en la diversidad religiosa, aunque reputaran algunos rituales, como los sacrificios humanos, como bárbaros. Al respecto es ejemplar la actitud de Heródoto.

Fueron los cristianos, una vez asentados en el poder en Roma, quienes calificaron de «bárbaros» a los infieles y paganos. Pagden lo advierte bien, en breves sentencias (en su capítulo sobre «La imagen del bárbaro», págs. 35 y ss.). Tampoco ellos eran racistas, desde luego, pero introdujeron una nueva idea de la comunidad superior. En lugar de la *oikouméne* apareció la *congregatio fidelium* como rebaño de los elegidos y verdaderamente humanos, frente a la cual quedaban los otros, los «bárbaros», enemigos de la fe. El estar bautizado o no estarlo era la marca decisiva de la pertenencia a unos o a otros. Como Pagden apunta a tal propósito, «el bautismo era literalmente un *rite de passage*, un medio por el cual el converso era admitido en el único estado en el que podría realizar su verdadera humanidad». «Por lo tanto, no es sorprendente que, cuando Gregorio el Grande usó la palabra *barbarus* en el siglo VI, ésta se había convertido en sinónimo del término *paganus*, un pagano, un no creyente, sentido que conservaría en el lenguaje de la curia al menos hasta finales del siglo XV».

La legitimidad de la esclavitud seguía basándose en el concepto de que los bárbaros, inferiores por naturaleza, eran susceptibles de ser utilizados como instrumentos para bien de todos, mucho tiempo después de la implantación del cristianismo. La esclavitud de los musulmanes había sido una característica de la sociedad española cristiana durante siglos, y cuando en los siglos XIII y XIV esta fuente de abastecimiento comenzó a decaer, los españoles empezaron a importar esclavos blancos de los Bal-

canes y del mar Negro, la fuente principal del comercio de esclavos desde los días de Polibio. Estos esclavos se tomaban en «guerra justa». Es decir, eran paganos o, como los griegos y los rusos, cismáticos que se resistían a la legítima autoridad de la «Iglesia verdadera».

Muchos esclavos procedían de África, sobre todo a partir del siglo XV, y el papa Nicolás V concedió a Alfonso V de Portugal el derecho de reducir a la esclavitud perpetua a los infieles africanos al sur del cabo Bojador. El derecho a esclavizar a esos paganos de África como «enemigos en Cristo» se lo adjudicaron también los españoles. Se esclavizaba a los negros no por el color de su piel ni por ninguna característica racial, sino por ser *bárbaros* en el nuevo sentido de «infieles» y «paganos».

En el siglo XIII Santo Tomás de Aquino recuperó con brío las tesis de Aristóteles sobre la «esclavitud natural», y precisó lo que el Estagirita entendía por «bárbaros», dejando esa doctrina aclarada y dispuesta para su uso en la época de los Descubrimientos. Luego fueron los teólogos y juristas castellanos quienes, en pleno siglo XVI, se enzarzaron en una densa discusión sobre esas cuestiones con un objetivo muy concreto: justificar o abolir la esclavitud de los indígenas americanos. Vitoria, Ginés de Sepúlveda, Las Casas, Acosta y otros volvieron a recurrir a los textos de Aristóteles acerca de la esclavitud natural o violenta.

De esa controversia trata el libro de A. Pagden, con docta claridad. Publicado en Cambridge en 1982, goza de muy bien ganado prestigio entre los especialistas. Con menor resonancia que el que T. Todorov escribiera por las mismas fechas y que trata de un tema semejante: *La conquista de América. La cuestión del otro*[11], el de Pagden es un trabajo muy sólido y con un magnífico manejo de fuentes y bibliografía. Sería un tanto estúpido intentar resumirlo aquí. Sólo lo cito para recomendar su lectura a quienes les interese el tema.

Pero, visto desde sus orígenes, en su trasfondo griego, es fácil advertir que la complejidad es algo mayor que la que él señala. Los teólogos y juristas hispánicos blandieron la teoría de Aristóteles en la contienda, pero esa autoridad no era, sin más, la opinión de los griegos, sino tan sólo la de un conservador en los albores de la época helenística. El libro de E. Hall ayuda a ver más nítidamente la genealogía y la ideología subyacente a la posición aristotélica.

Por otro lado, está claro que si los españoles vieron a los indios como salvajes y bárbaros, los aztecas y los incas catalogaron también a los españoles como bárbaros, tras el desconcierto inicial en que no sabían si eran seres divinos o demoníacos, venidos de un Más Allá mítico. Los conquistadores se les aparecieron luego como feroces bárbaros, incomprensivos e incomprensibles, que arrasaban su cultura y su religión. La barbarie es una acusación recíproca. Los bárbaros son, por esencia, los otros. Que, por contraste, generan una autoconciencia. También en «el encuentro entre dos mundos» se ve claro el proceso.

8

«Cada época encuentra en el estudio del mundo antiguo un contexto en que expresar sus propias preocupaciones. Uno de los imperativos de finales del siglo XX es la destrucción de las barreras de la incomprensión que perpetúan el conflicto entre diferentes naciones, pueblos y grupos étnicos». Así comienza el Prefacio del libro de E. Hall. Un estudio bien estructurado y preciso, que hemos procurado reseñar destacando ese juego dialéctico entre la barbarie supuesta de los otros y la propia autoconciencia. Surgida en el siglo V a. C., por las razones expuestas, la invención de los bárbaros sirvió para fortalecer el orgullo ateniense y su propaganda política: frente a los otros griegos, Atenas se presentaba como la guardiana de la Hélade amenazada por los bárbaros. Pronto, sin embargo, hubo fisuras en ese estereotipo retórico, que Aristóteles refundió a su manera.

Yendo más allá de tal estudio, he recordado cómo en el helenismo se superó tal antinomia gracias a Alejandro y a los estoicos. Pero muchos siglos después, como analiza espléndidamente Pagden, volvió a resucitar la doctrina aristotélica de la «esclavitud natural» en relación con el trato debido a los indios, los nuevos bárbaros de una América irredenta. Una historia sumamente atractiva.

Hemos aludido, con unos versos de Cavafis y el recuerdo de un Bizancio crepuscular, a la utilidad de los bárbaros como alternativa, frente a una cultura hastiada y decadente. Por desdicha, parece que los bárbaros no llegan siempre en punto.

Los bárbaros son los otros, un enemigo variable, con otra religión, salvajes y, a veces, paganos. Son también los vencidos, puesto que las etiquetas las ponen los vencedores. Doloridos y feroces bárbaros.

Y nos queda una pregunta. Y ahora, ¿dónde están nuestros bárbaros? Caen los telones metálicos, las ideologías se resquebrajan, la utilización de esclavos está mal vista y es poco rentable. Nuestra civilización lo ha invadido todo, nuestra ideología parece triunfante por doquier. ¿No necesitamos unos bárbaros para sentirnos superiores y distinguidos? ¿En quién vamos a proyectar nuestra barbarie?

Luces y sombras

Novela histórica y biografía apologética[1]

Desde sus mismos comienzos, la novela histórica aparece como un género literario lastrado ideológicamente. Pues su empeño no es la mera evocación de un cierto decorado o ambiente histórico, sino el afán de ofrecer entre las bambalinas y como telón de fondo de su ficción romántica una interpretación sesgada de la historia. Lo esencial en la novela no es la documentación histórica, sino la reconstrucción de un marco histórico desde una perspectiva nostálgica. Por mucho que el novelista reclame la veracidad del historiador, el suyo es otro oficio, menos desinteresado e imparcial, más imaginativo y taimado.

Como decíamos, desde los mismos orígenes del género. Aun aceptando los perspicaces análisis y la teoría de conjunto de Georg Lukács (en *La novela histórica*, 1955; traducción española, 1966), fijando su nacimiento a comienzos del siglo XIX, en la época napoleónica, e incluso aceptando que fue Walter Scott el iniciador más significativo de esa primera etapa, pienso que no es tanto *Waverley* (de 1814), sino *Los mártires del cristianismo* (1809) de François René de Chateaubriand la obra que debemos considerar la primera en una serie extraordinariamente prolífica en todo el siglo XIX.[2] Producto romántico, enraizado en una nueva forma de sensibilidad burguesa —con una nueva conciencia del distanciamiento del pasado, un aprecio sentimental de la tradición, y una «temporalización de la nostalgia», como ha indicado muy precisamente D. M. Lowe—, la novela histórica invita a su lector a reconsiderar una cierta época y a revalorizar intelectual y sentimentalmente ciertos hechos o figuras del pasado que dramatiza. Como señala D. M. Lowe:

> La novela histórica se popularizó, porque en este caso el sentimiento del lector iba dirigido hacia otro tiempo, otro lugar, donde podía disfrutar estéticamente —es decir, vicariamente— del resultado significativo de pasiones y aspiraciones humanas. El pasado fue aprovechado en la novela histórica para restaurar la coherencia temporal que faltaba en el presente del lector.[3]

El interés romántico por el pasado expresa una nostalgia y una íntima incomodidad y un dolorido recelo respecto al presente. Su búsqueda de otros horizontes revela un cierto desasosiego. «La sociedad burguesa trató de consumar el pasado, para atenuar parte de su enajenación en el presente mecánico y segmentado» (Lowe, *op. cit.*, pág. 82). La creación y pronta difusión de la novela histórica es un síntoma y un logro de esa tendencia.

Pero no es tanto el afán escapista o el anhelo evasivo, que indudablemente persiste con mayor o menor intensidad en todo el desarrollo del género, lo que me gustaría destacar aquí, sino su empeño en descifrar el sentido de ciertas figuras o sucesos del pasado desde una reconstrucción de esa época histórica. No se trata sólo de recuperar cierto pasado interesante, sino de ofrecer una interpretación ideológica de ese pasado. Nostalgia, sí, pero inducida y guiada; vistazo a la historia con nuevo colorido, en el que el novelista no esconde su propia valoración.

Si Walter Scott era un *gentleman* notablemente conservador, el vizconde de Chateaubriand era un descarado reaccionario. *Los mártires o el triunfo de la religión cristiana* (según reza el título de la versión castellana)[4] es una apología fervorosa del cristianismo y una acusación de crueldad y opresión contra los perseguidores de la secta evangélica. Bajo las máscaras del emperador Diocleciano y el prefecto Hierocles los lectores avispados podrían reconocer los perfiles de Napoleón y su ministro Fouché. Pero, por encima de esas identificaciones concretas, Chateaubriand presentaba una interpretación romántica del triunfo del cristianismo, opuesta a la del ilustrado Gibbon. Gracias a su habilidad retórica y su fervor espiritual esa temática y esa interpretación perduró a

lo largo de todo el siglo. A finales del mismo, *Quo vadis?*[5] de H. Sienkiewicz ofrece la misma perspectiva ideológica, aunque el emperador romano perverso y cruel es Nerón y no Diocleciano, y los cristianos podían beneficiarse por lo tanto de la prédica directa de Pedro y Pablo en medio de la tumultuosa y catastrófica Roma.

No voy a detenerme en los trucos de la novela histórica, en sus ingredientes predilectos, ni en sus atractivos tópicos. Tan sólo subrayo el papel propagandístico que tuvo en todo el siglo XIX, y que llega al colmo en obras como *Calista*, del Cardenal Newman, o *Fabiola* del Cardenal Wiseman. (*Fabiola o la iglesia de las catacumbas* se tradujo al español y se editó en Barcelona en 1870, como primer volumen de una serie de novelas piadosas, a instancias del prelado de esa ciudad). No sé cuántas ediciones ha tenido esta última en España, pero fue indudablemente una novela de prolongado éxito entre varias generaciones de lectores jóvenes y píos.

Las novelas de cándidos cristianos perseguidos lograron convertirse en una subespecie muy bien definida, cuyo arquetipo temprano podría ser *Los últimos días de Pompeya*, que reúne todos los tópicos que se repetirán luego. (La obra de S. Bulwer Lytton es de 1835, y el aristócrata inglés que la redactó en la época de los primeros viajes turísticos a Pompeya era un gran amigo de Walter Scott, a quien admiraba). La propaganda católica acerca de los orígenes de la Iglesia encontró, sin embargo, una oposición en otras novelas. Ya *Hypatia*, de Ch. Kingsley (hacia 1850), recordaba la crueldad de los fanáticos cristianos de Alejandría; *Las tentaciones de san Antonio*, de Flaubert, y *Thaïs*, de Anatole France, ofrecieron un cuadro poco atractivo de la espiritualidad y la ascética cristiana, opuestas al paganismo declinante.[6]

No es de esa vieja polémica ni de este tipo o subtipo de novela histórica, más bien decimonónico, del que quisiera tratar ahora. Lo he citado para apuntar cómo la reconstrucción de la historia

en las novelas puede funcionar con motivaciones ideológicas muy notorias. Pero hay otro tipo de novelas en las que no se trata tanto de hacer propaganda de determinadas ideas como de reconsiderar o presentar a una nueva luz una figura histórica. El novelista no puede cambiar los hechos históricos; pero puede reinterpretarlos, introduciendo algunos detalles o matices que al austero historiador le están vedados. Puede fingir una visión más inmediata de los hechos; puede dar la palabra a algún testigo inventado; puede preferir una versión parcial y distribuir las luces y las sombras en el decorado…

Eso sucede en el esquema de la novela con protagonista histórico, que puede acercarse a una biografía novelesca o una trama centrada en un gran personaje histórico. A veces la defensa de una figura puede tener un trasfondo ideológico. Tal es el caso, por ejemplo, del trágico *Espartaco*, de Howard Fast.[7] Ya otros novelistas habían reivindicado la figura del jefe de la gran rebelión de esclavos romanos (al menos desde el *Spartaco*, de R. Giovagnoli, de 1874), pero ahí aparece engrandecido desde una perspectiva romántica marxista.

Otras veces no hay una motivación ideológica, sino una simpatía personal. Así Robert Graves decidió reivindicar la lucidez del emperador Claudio, decrépito, tartamudo, torpón y erudito, reputado por imbécil entre los historiadores de su tiempo, en un par de relatos tan vivaces como bien documentados (*Yo, Claudio* y *Claudio, el dios, y su esposa Mesalina*). O bien, con un empeño justiciero, el novelista intenta mostrar la grandeza de una figura calumniada por sus enemigos, como hace Gore Vidal en su *Juliano*. (Dentro de ese intento de representar a alguna figura prestigiosa y calumniada podríamos colocar al trasunto del poeta Claudiano en *Un gusto a almendras amargas*, de Hella S. Haasse,[8] aun cuando su esquema formal dista mucho de la forma biográfica).

Este tipo de novela histórica ya fue considerado por G. Lukács, aunque con brevedad. Es la novela con forma biográfica, que muchas veces tiene ese perfil de apología que quiero subrayar. Trata de ella en el capítulo último de su libro, titulado *La novela histórica del humanismo democrático*. El ejemplo más importante que comenta fue traducido al español: es la biografía novelada de Enrique IV de Francia escrita por Heinrich Mann en dos partes o volúmenes. *La juventud del rey Enrique IV* y *La madurez del rey Enrique IV*, traducción de Luis Tobío, aparecieron en castellano en 1989 y 1990.[9] Fueron las últimas grandes obras del novelista exiliado, y en ellas se muestra la madurez de uno de los grandes escritores alemanes del siglo XX. La traducción al castellano, a casi cuarenta años de distancia de su publicación, puede ser un síntoma de la menor popularidad del hermano mayor de Thomas Mann, al menos en España. No sé si la crítica española se hizo eco de estas versiones de una obra novelesca bastante significativa.

De hecho, ya el haber escogido la figura del primer rey Borbón de Francia significa una muestra de simpatía de H. Mann, francófilo impenitente y demócrata de tendencias socialistas. Henri IV, o Enrique de Navarra y de Borbón, el de «París bien vale una misa», vacilante entre el protestantismo y el catolicismo, partidario de la libertad de conciencia pero amante de los pactos políticos, que logró el trono de Francia gracias a su habilidad y su flexibilidad, es desde luego una figura que se presta a la controversia. En un mundo de conflictos religiosos, de odios y querellas sangrientas, de constantes intrigas cortesanas y de traiciones y asesinatos pagados con oro extranjero, Enrique IV es un personaje simpático por su humanidad y su alegre talante, un rey que apuesta por la transigencia y la libertad de conciencia, pero que sabe zafarse de las trampas del poder y la crueldad. Heinrich Mann, que conoció una Europa destrozada por los fanatismos,

reflexiona sobre la grandeza histórica del personaje central y sus peripecias históricas.

También *Aníbal*, de Gisbert Haefs[10] valdría como un buen ejemplo de estas biografías novelescas con fuerte trasfondo encomiástico o apologético. En esta larga narración (alrededor de seiscientas páginas en la versión española) se traza un muy favorable retrato de la familia Barca, en especial de sus dos grandes caudillos, Amílcar y Aníbal, sobre el decorado de la gran ciudad de Cartago. Hay, como era previsible, un intento de rivalizar y superar las descripciones púnicas de G. Flaubert en su *Salambó* (compuesta algo más de un siglo antes, publicada en 1876). Muy bien documentada histórica y arqueológicamente, es mucho más que una réplica de ésta. El panorama histórico evocado por G. Haefs es mucho más amplio, y su intención apologética es muy notable. Aníbal será derrotado, como en la historia, porque el novelista no puede variar los grandes hechos históricos, pero su nobleza personal, su inteligencia y su magnanimidad quedan puestas de relieve. Es el gran héroe —un héroe trágico— de un gran conflicto entre dos potencias con afán imperial: Roma y Cartago. Pero lo que da la superioridad a Roma es su vocación imperialista, su obstinación y su falta de escrúpulos en su avance hacia la dominación del Mediterráneo. Es la gran potencia opresora, que no respeta pactos cuando no le convienen, que somete a los pueblos dominados a sus moldes, que no permite otra lengua que la suya. En fin, un imperio totalitario, despiadado, rencoroso. Tal vez Cartago, más liberal, hubiera sido mejor patrón. (En su apología de los Barca, el novelista puede prescindir de algunos datos antipúnicos, que acaso se debieran a la inquina de los historiadores, griegos y romanos, poco amigos de los cartagineses. La grandeza de Aníbal fue generalmente admitida por todos. Para G. Haefs es un héroe cabal).

La diferencia entre una biografía histórica y una novelesca es difícil de fijar. Pero está claro que el novelista tiene a su favor

mayores libertades. Compárese, por ejemplo, la *Vida de Alejandro*, de Plutarco, con la que escribió el Pseudo-Calístenes, convirtiendo al monarca macedonio en un héroe mítico. O, por poner un ejemplo más moderno, compárese el *Alejandro Magno*, de Mary Renault (una biografía basada escuetamente en los testimonios históricos antiguos) con la trilogía novelesca de la misma autora sobre el fascinante conquistador del Imperio Persa (*Fuego del cielo, El muchacho persa* y *Juegos funerarios*). El novelista busca introducirse en la intimidad del biografiado, revelándonos sus pensamientos o dándonos el testimonio de un íntimo testigo ignorado por los historiadores (que operan a mayor distancia y se atienen a datos objetivos). Lo que caracteriza a un buen novelista histórico es no sólo la imaginación, sino la coherencia de toda su información y la vivacidad de su representación. (*Yo, Claudio*, de R. Graves, y *Los idus de marzo*, de Th. Wilder, me parecen dos excelentes muestras de esa combinación feliz).

Uno de los trucos más usuales para el acercamiento a la intimidad de una figura histórica es el de atribuirle una supuesta autobiografía. Este relato en primera persona tiene, sin embargo, sus riesgos. Cuando el novelista tiene un buen estilo, o es capaz de reflejar una personalidad interesante a través de su prosa, la novela se salva. Así, por ejemplo, en *Yo, Claudio*, o en *Memorias de Adriano*, de M. Yourcenar, o *El joven César* y *César Imperial*, de Rex Warner. Pero resulta un recurso forzado y facilón en otros casos. Por ejemplo, *El divino Augusto*, de Ph. Vandenberg, o muchos otros relatos que apelan a esa receta de *Yo, Nerón* o *Yo, Cleopatra*, para ensartar una serie de datos biográficos sin ahondar en la personalidad del protagonista. La fórmula autobiográfica es intrínsecamente falsa y potencia la radical ambigüedad de la novela histórica. Si este género falsea siempre la psicología de sus personajes, modernizándola, en este caso lo hace mucho más. También la autobiografía es un género literario —esencialmente moderno—, aunque ya Marco Aurelio y Agustín de Hipona es-

cribieron sus *soliloquios* y *confesiones*. Una autobiografía tiene, obviamente, un tono apologético siempre, ya que quien se confiesa quiere quedar bien por lo menos ante la Historia.

He querido esbozar ese trayecto de la novela histórica, y de algunos de los rasgos de la subespecie que podríamos denominar «biografía apologética», para situar dentro de estas referencias la novela de Amin Maalouf de 1991 *Los jardines de luz*[11].

Amin Maalouf es un buen profesional de este género de relatos. (En la misma colección están su *León el africano* y *Samarcanda*; en otra serie de la misma editorial, su crónica *Las cruzadas vistas por los árabes*, una narración histórica bien documentada y de claro estilo). En *Samarcanda* evoca, mediante una complicada pesquisa, la silueta del gran poeta persa Omar Jayam; en *León el Africano*, la peregrina figura de un ilustre médico árabe, nacido en Granada algunos años antes de la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos, que vivió en Fez, en El Cairo y en la Roma renacentista de Julio II. Maalouf, libanés residente en París, exiliado de un país atormentado por los odios y las intrigas, ha trazado un magnífico retrato de este otro gran viajero. («Soy hijo del camino, caravana es mi patria, y mi vida, la más inesperada travesía», confiesa en el comienzo de su supuesta autobiografía).

Creo que *León el Africano* es la mejor novela de Maalouf, la que mejor expresa sus inquietudes y mejor refleja sus virtudes como escritor. León el Africano, «León el Viajero», es un personaje enormemente simpático, por su humanidad, su humor y su inteligencia, que le permiten sobrevivir en un mundo cruel, tumultuoso y violento. Apátrida, viajero desde su Granada natal hasta su muerte, cruzando el norte de África y el interior negro, meteco en Fez, y en El Cairo, llega luego a Constantinopla y más tarde a Roma, y conserva, aun en los mayores apuros, en la esclavitud y el desarraigo, su lucidez y su dignidad, con la serenidad de un estoico en medio de sus peregrinas aventuras.

Los jardines de luz tiene como protagonista a Mani, un gran profeta y apóstol religioso del siglo III, el fundador del maniqueísmo, una secta que se expandió durante casi un milenio por Oriente y Occidente, con vocación misionera universal. Ningún otro reformador religioso ha sido tan calumniado, ninguna secta ha sufrido tan pertinaz odio y tanta persecución. El maniqueísmo —del que los cátaros fueron los descendientes medievales más acreditados en Occidente— fue raído y extirpado mil años más tarde de la muerte de Mani. Los maniqueos, seguidores de *Mani Hayya*, «Mani el Vivo», «el Buda de la Luz», «la encarnación del Nous divino», recontaron la vida y la pasión de Mani —que nació el 14 de abril del 216 junto al Tigris, en Babilonia, y murió sesenta años después, en Beth-Lapat, cargado de cadenas, a los veintitantos días de martirio—. (El novelista ha recogido la versión menos cruel, y probablemente más fiel, de su pasión; otras versiones refieren que Mani murió despellejado, según el tradicional tormento persa, aplicado años antes al emperador romano Aureliano)[12].

Los escritos de los maniqueos fueron numerosos, y los misioneros de la secta los expandieron por Oriente y Occidente. Pero las persecuciones lograron arrasar no sólo las misiones y los cuerpos de los fieles, sino también los escritos de Mani y sus discípulos con notable éxito. Tan sólo en Oriente, en el Turquestán y en la China, en grutas piadosas y otros recónditos lugares, se han salvado algunos testimonios de su peregrina predicación y santa vida. Sobre esos documentos escasos y precisos ha construido A. Maalouf esta biografía novelesca. «Este libro está dedicado a Mani. He querido contar su vida, o lo que aún puede adivinarse de ella después de tantos siglos de mentira y olvido». La intención apologética está clara. Como León el Africano, también Mani es un viajero solitario, pacífico, perseguido por los poderosos y salvado por su inteligencia y su bondad (también él es un médico, no sólo hábil, sino santo). Pero la Maldad puede triunfar

en algunos momentos de la historia. Mani mismo lo había advertido.

> Su grito se oyó durante mil años. En Egipto se le llamaba «el apóstol de Jesús»; en China le denominaban «el Buda de Luz»; su esperanza florecía al borde de los tres océanos. Pero pronto llegó el odio, el ensañamiento. Los príncipes de este mundo le maldijeron, para ellos se convirtió en «el demonio mentiroso», «el recipiente rebosante de Mal» y, en su furor, también le llamaban «el maníaco»; su voz era «un pérfido encantamiento»; su mensaje, «la innoble superstición»; «la pestilente herejía». Luego, las hogueras cumplieron su cometido, consumiendo en su mismo fuego tenebroso sus escritos, sus iconos, a los más perfectos de sus discípulos y a aquellas altivas mujeres que se negaban a escupir sobre su nombre.[13]

A lo largo de esas doscientas páginas de la trama novelesca cuenta Maalouf la peripecia vital del Elegido, el fundador de una Iglesia universal que se proponía unir a todos los hombres en una única fe, superando cualquier diferencia, combinando el mazdeísmo, el budismo y el cristianismo, con su Evangelio de Luz ofrecido a todas las gentes sin distinción de castas, razas o naciones. Comienza por narrar la entrada en religión de su padre (Pattig aquí, Patek en otras transcripciones), que se retira en una comunidad de los Túnicas Blancas, donde se educará el niño Mani hasta que llegue la Revelación de su santo destino.

Esas escenas iniciales están muy bien presentadas. Maalouf construye muy atractivamente estos cuadros, con unas cuantas pinceladas para el decorado y unos personajes definidos con rasgos nítidos. Jugando con la sorpresa, con los gestos dramáticos y una psicología fina y un colorido oriental. Los primeros compañeros, los primeros encuentros, Pattig, Falco, Sittai, Carias, están bien dibujados. Luego viene la iluminación, la marcha misionera, la entrada en Deb, el encuentro con Sapor en la corte sasánida, etcétera… El relato tiene un buen ritmo hasta ahí. Pero, a mi entender, no va más allá y se va apagando su brillo después. Por falta de hondura —intelectual y espiritual— de Mani.

El motivo es que Maalouf —que ha dibujado el perfil de Mani en sus rasgos más atractivos: su pacifismo, su ascética amable, sus vacilaciones interiores— no ha logrado dar relieve ni hondura a su protagonista. Como Predicador y reformador religioso este Mani resulta muy poco convincente. Seduce al Rey de Reyes, el gran Sapor, con una afortunada audacia; pero poco nos cuenta Maalouf de su revolucionario mensaje. Casi nada nos cuenta de quien se consideró el último Mensajero Celeste, el Apóstol de Babilonia, que se proclamaba el sucesor de los Grandes Patriarcas, de Buda, Zoroastro, y Jesús, clausurando así la tradición revelada. (Tanto los budistas, como los mazdeos, los cristianos y, más tarde, los mahometanos, intentarán borrar el nombre de Mani de esa áurea lista).

Mani escribió mucho. Dejó siete libros canónicos. Su religión era una Secta del Libro —como los cristianos y los musulmanes —. Su revelación es una Gnosis, una doctrina del conocimiento revelado. Su ascética está sustentada en una teología complicada, fundamentada en la eterna contienda del Bien y el Mal, el Espíritu y la Materia, la Luz y la Oscuridad. Este mundo es creación del dios maligno y los Elegidos han de luchar por salvar la Luz apresada en la cárcel de la materia y del deseo. Aunque hemos perdido los Siete Libros, los rasgos básicos de la doctrina maniquea están bien estudiados.[14] La cosmovisión básica en el maniqueísmo es la de la Gnosis.[15]

En su apología novelesca, Maalouf traza una silueta atractiva del Buda de Luz, pero silencia casi toda su doctrina, tal vez juzgando que al lector actual la complicada teología maniquea no le fuera tan atractiva. Pero este Mani, pacífico, sonriente, ecologista, médico milagrero, está falto del espíritu candente que debió de encandilar al Gran Elegido, en quien se encarnó el poder del Espíritu Santo. Es probable que algo así le suceda a cualquier otro novelista histórico que pretenda recrear a un gran profeta

(sea Buda, Cristo o Mahoma), sin presentar a la vez las grandes líneas de su evangelio.

En este sentido, la apología resulta harto esquemática y la figura de Mani se queda borrosa, pese a la buena voluntad y el ágil estilo del narrador. Sin su doctrina y sin su fervor entusiasta, sin su Espíritu Santo, Mani se pasea por unos Jardines de Luz mal iluminados. Dudosa luz y vago paraíso.

Propaganda imperial y afán de eternidad[1]

Para apreciar este estudio caben dos perspectivas. De un lado, es un minucioso, riguroso y bien programado análisis de las creaciones artísticas y elementos decorativos en la época de Augusto. Con su exhaustiva documentación viene a complementar, desde la iconografía, el estudio de la reforma política llevada a cabo por el fundador del Imperio romano, que con penetrante claridad ha comentado *sir* Ronald Syme en su magistral libro *La revolución romana* (1939).[2] De otro, examina y comenta el más exitoso ejemplo de manipulación de las imágenes por el poder (ahora las del arte plástico y la simbología oficial, como Syme lo hizo con las de la retórica política y literaria) en toda la historia de Occidente.

En efecto, ningún otro intento de establecer y difundir un lenguaje iconográfico acorde con el programa oficial de un dictador ha tenido tan indiscutible y perdurable éxito. La renovación de imágenes, símbolos y emblemas para expresar la concepción política de un poderoso nunca ha sido tan trascendente. Augusto obtuvo el poder y se fabricó su propia gloria. Incluso quienes detentaban el mando y manipulaban esas imágenes sucumbieron aparentemente a su fascinación. Los propulsores de las consignas y la propaganda acabaron por verse a sí mismos como piadosos, ejemplares, ecuánimes y merecedores de una eterna gratitud. Muchos siglos después el fascismo —pero no fue el único en imitarlo— volvió a retomar los mismos signos y emblemas, con un oportunismo indudable, queriendo resucitar la idea de un arte oficial clasicista y moralizador, con afán de ejemplaridad y eternidad. Augusto ha tenido, desde luego, admiradores e imitadores sin cuento y de vario pelaje.

Ambos aspectos se entreveran en este excelente trabajo.

¿Qué gobernante no se habría sentido feliz de conseguir algo semejante a lo logrado por Octavio? Tras una época de luchas civiles que habían ensangrentado la agonía de la república romana y prodigado el terror y la violencia, el heredero de César conquistó el poder y eliminó a sus enemigos. Tras la derrota de Marco Antonio y Cleopatra en una decisiva campaña que él quiso presentar como un nuevo triunfo de Roma sobre el Oriente, la civilización occidental contra las turbias barbaries de Asia y Egipto, proclamó una nueva época en que la antigua Roma renacería bajo la paz, la piedad y la prosperidad, garantizadas por su principado. Manteniendo las fórmulas políticas tradicionales, representadas por el Senado y las magistraturas, Augusto inició esa *revolución romana* de tan singulares características. Se presentó a sí mismo como el salvador fatídico de la república, como el monarca disfrazado de príncipe senatorial, como el vengador del gran Julio César, designado por la providencia divina para estabilizar la Roma eterna y proporcionar felicidad al Estado y sus súbditos. No como un victorioso general ni como un maquiavélico conquistador del poder, sino como un fiel servidor del Estado, impuesto por la gracia divina por sus propios méritos: piadoso, austero, inflexible y divino, un redivivo Eneas al frente del imperio universal de Roma. El victorioso Octavio se hizo Augusto.

Así quiso ser visto. Para ello contaba con hábiles colaboradores. Grandes poetas entre ellos: Horacio y Virgilio, por ejemplo. Y también algunos artistas, cuyos nombres nos son menos conocidos. El «encauzamiento de la opinión pública» a través de un auténtico «programa nacional» —por citar algunos términos del magnífico libro de R. Syme— obtuvo el mayor éxito, por lo que podemos juzgar. Implacable con sus oponentes, Augusto tuvo una tenacidad y una seriedad admirables en la construcción de esa imagen. Logró imponer su despotismo bajo la más efectiva de las retóricas, y encubrió la ferocidad de su dominio bajo

una estupenda imaginería clásica o neoclásica. Se presentó como un nuevo Alejandro o un renovado César; pero fatídico, moral, pío y feliz, para la fortuna y la dicha de los romanos, por la gracia divina.

Octavio puso así todo su empeño en aparecer ante sus súbditos contemporáneos, y también ante la posteridad, no como un afortunado dictador que ha conquistado el máximo poder por sus triunfos bélicos y su habilidad política, sino como un hombre excepcional, único, predestinado por sus méritos a ser el salvador de Roma, segundo Eneas. Quiso aparecer como el político al que los dioses de Roma habían escogido por sus virtudes y su ejemplaridad para guiar a su pueblo a la felicidad y la justicia. Como si el poder que había conquistado, de manera despiadada, calculadamente, sin escrúpulos y sin crueldades inútiles, hubiera sido fatal y otorgado por la gracia divina. Fue desde luego cuidadoso con las palabras y respetuoso con la retórica institucional. Puesto que la palabra *rex* resultaba odiosa, se contentó con ser un *princeps* entre los senadores. No le bastó, sin embargo, un título como el de *Félix*, que había tenido Sila, sino que quiso ser reconocido como *Augustus*, lo que indicaba una mayor cercanía a los dioses. Una solemne máscara.

Su extremada piedad, ceremoniosa y oficial, y su énfasis en la moralidad cívica y doméstica eran rasgos ostensibles de su brillante carrera hacia los altares. *Divus* y *pius* siempre, un funcionario supremo al servicio del Imperio y de sus dioses. Si en su ascensión al principado había eliminado sin vacilar a quienes podían estorbarle, supo perdonar generosamente a los que ya no podían causarle daño. Pero fue implacable con los infractores de la moral: con su hija Julia y con el poeta Ovidio. Enormemente significativo parece su esfuerzo por borrar la imagen de sí mismo, de un Octavio joven, como general altanero y fanfarrón. Las estatuas que le representaban, a la manera helenística, con una pose enfática de héroe guerrero, desnudo y atlético —como

a otros generales triunfadores de su época— fueron suprimidas. Los bronces de esa figura juvenil con gesto fanfarrón y agresivo fueron fundidos. Desde la altura de su triunfo Augusto quiso ser recordado siempre sereno y digno —con esa dignidad clásica del rostro decidido e inalterable—, austero y solemne servidor de Roma, sin vanas altanerías.

Si el arte de la época de Augusto se ha decantado por la serenidad clásica —por la noble sencillez y la austera grandeza, pero también por una expresividad muy apagada— es por el mensaje ideológico que quiere transmitir. La serenidad está lograda, en efecto, tras la conquista del poder y la consolidación del triunfo. Ese estilo solemne y severo, sin emoción excesiva y sin gestos de énfasis, traduce el sentimiento de plenitud que quiere transmitir la propaganda imperial. Todo está ya en sazón, y ese punto de plenitud se eterniza en el arte. Como los bustos de Augusto, en los que aparece de media edad, como si ya no envejeciera, como si permaneciera en esa pose oficial, por encima de las emociones y las arrugas de los años. De temperamento nervioso, enfermizo, como se deja notar en algunos retratos de juventud, luego se ha hecho sereno y ecuánime, como un dios discreto o un funcionario modelo.

Es interesante la observación de que, frente a los retratos romanos de época anterior, tan individualistas, tan realistas, tan expresivos, ahora la moda impone un retrato frío, un tanto idealizado, suavizando las facetas individuales, a semejanza de los de Augusto. La imposición de la ejemplaridad es tanta que los tocados, peinados y poses de la emperatriz son copiados con servilismo por todas las damas romanas. Los retratos masculinos presentan una mayor variedad de cabellos y poses, pero también imitan ese idealismo acartonado del rostro imperial.

De otro lado, ese clasicismo viene apoyado por ciertos factores de la misma propaganda imperial. Como el gran rival de Augusto, Marco Antonio, había mostrado un talante dionisíaco, en

sus fiestas y en sus ardores báquicos, y había hecho del dios Dioniso un protector de su avance hacia el Oriente, Octavio buscó el amparo de Apolo, muy en consonancia con su propio genio. Como Marco Antonio se había mostrado un entusiasta de la pompa asiática, Augusto apoyó una reacción aticista, es decir, una vuelta al ideal clásico austero, frente a los partidarios del estilo asiánico, pomposo y teatral.

Cuando se piensa en la trascendencia de esta vuelta a los ideales clásicos, en la enorme repercusión que ese neoclasicismo va a tener en varios períodos de la historia, resulta difícil no admirar el alcance de la programada restauración de Augusto, tan cargada por otro lado de ideología. La simetría y el orden claro, la huida de lo aparatoso y amanerado, la insistencia en cánones helénicos —aunque acompasados a cierta gravedad latina— fueron características del estilo imperial, difundidas a través de imágenes varias, desde la numismática a la arquitectura, pasando por las esculturas y los elementos decorativos, tan simétricos y bien definidos. Hay, en ese clasicismo recobrado, con rostro latino —la procesión del Ara Pacis contiene los retratos de la familia de Augusto, aunque de algún modo evoque el arte y la procesión fidiaca de los frisos del Partenón—, un afán de eternidad. En su paseo por el Hades Eneas —según la *Eneida*, de Virgilio— contempla la futura grandeza de Roma ligada a la familia y la figura de Augusto. La profecía *ex eventu* es una pieza más de la construcción de ese sólido prestigio con el que Augusto quiso afirmar su imperio personal. La Roma Eterna le aguardaba para culminar su gloria. Desde siempre los dioses habían fijado su destino imperial… para el apogeo de su dominio universal. El destino de Roma estaba unido al suyo para la eternidad. Julio César había sido un precursor, un magnífico héroe familiar, y Marco Antonio un perverso accidente en ese camino de triunfos. Desde su atalaya, Augusto señoreaba una Roma Eterna y ejemplar, amada de los dioses.

No es extraño que entre los signos y emblemas se prodiguen los que aluden a su predestinado nacimiento, bajo el signo de Capricornio y el buen augurio de un brillante cometa. El signo de Capricornio y la Estrella evocan un horóscopo prometedor y sobradamente cumplido. En «la exaltación mítica del nuevo Estado» se combinaban los símbolos de la prosperidad nacional con esas reiteradas alusiones a la felicidad prometida por los dioses al pacificador y renovador de Roma, serena y sólida.

«El programa de renovación cultural» —según el título del capítulo central del libro de Zanker— se extendió desde los aspectos más monumentales del arte arquitectónico hasta los objetos de decoración y la vida privada. Las nuevas imágenes marcaron un estilo que todo lo impregnaba. Incluso las modas del vestir y los peinados quedaron sometidas a los dictados imperiales. El *Princeps*, y su familia, luego, eran el modelo para todo. Su actitud religiosa, su solicitud moral, su porte respetable, su escueta elegancia, su amor por la familia y el decoro, todo eso podía servir como norma y pauta a todos los romanos.

> El emperador y su familia constituían el arquetipo vinculante en todos los ámbitos de la vida, tanto para los valores morales como para la moda de los peinados. Y esto no sólo afectaba a la clase alta, sino a toda la sociedad. (pág. 159)

El culto a la personalidad no era, desde luego, nada nuevo en el mundo antiguo. Pero lo curioso es observar hasta dónde llegó en esta «exaltación mítica del nuevo Estado», que era, a la vez, una mitificación de Augusto como excelso ejemplo en todos los terrenos de la vida. Realmente tuvo un dilatado gobierno. Durante más de cuarenta años —desde el 30 a. C. hasta el 14 d. C. — fue el indiscutible dueño de Roma, aunque en los bustos oficiales no se le ve envejecer, ni tampoco se percibe en ellos su aspecto enfermizo. Augusto se revistió de una apariencia solemne y fría, como *Padre de la Patria* que, en su cercanía a los dioses, gozaba de una singular serenidad y altura de miras.

Algunos novelistas históricos han esbozado un retrato psicológico de Augusto un tanto vacilante —como, por ejemplo, R. Graves en su *Yo, Claudio*, o Ph. Vandenberg en *El divino Augusto*—; pero es muy difícil indagar cómo era en su intimidad tan maquiavélico personaje. Su autobiografía oficial, las *Res Gestae Divi Augusti*, nos ofrece sólo su rostro más solemne y austero, sin veleidades de estilo.

En todo caso, está claro que marcó para muchos siglos la imagen de Roma y su imperio, con un tremendo afán de eternidad. Sus símbolos y signos perduraron unidos a su nombre mucho más allá de su época. El lenguaje iconográfico de la época de Augusto persistió como modélico hasta el punto de que muchas de nuestras ideas del arte clásico romano proceden simplemente de su programa de renovación cultural.

Realizó, ciertamente, una obra imponente en todos los aspectos: en política, en reforma de la moral y en la configuración misma de la ciudad de Roma. «Augusto embelleció de tal manera la ciudad —cuenta Suetonio (*Aug.* 289)—, «cuyo aspecto antes no se correspondía en absoluto con la magnitud y dignidad del Imperio y que, por lo demás, sufría constantes inundaciones e incendios, que con razón podía vanagloriarse de haber recibido una ciudad de ladrillo y dejarla de mármol». Construyó templos y murallas y grandes edificios públicos —con la ayuda de su mejor colaborador, y su yerno después, M. Agripa— con un aire de eternidad. Modelos para la arquitectura neoclásica de muchos siglos después. Con prototipo griego muchas veces, pero con un toque romano siempre. Y supo introducir sus discretos símbolos personales en todo ello, como P. Zanker analiza y describe muy bien, desde las imágenes de la numismática hasta los relieves del Ara Pacis.

Este estudio de Zanker es espléndido en sus ilustraciones y en sus análisis de detalle, y no trataré aquí de esos aspectos más técnicos del mismo. Pero sí quiero subrayar la agudeza de sus obser-

vaciones acerca de cómo esa propaganda imperial impregna aspectos de la vida privada y de imágenes aparentemente alejadas de lo oficial. En el bucolismo —que connota la paz, prosperidad y piedad rústica incluso— o en la decoración vegetal tan artificiosamente ordenada y reducida a esquemas simétricos —a recetas clásicas— sabe rastrear los reflejos de ese mismo programa imperial.

En su programada renovación cultural, Augusto, con ayuda de Mecenas y otros colaboradores, supo aprovechar la labor de excelentes artistas y espléndidos escritores. Ya R. Syme lo destacó con admirable precisión y claridad. Sólo tuvo un tropiezo notable: el caso Ovidio.[3] Aquí Zanker alude a cómo el *Arte de amar* contiene numerosas alusiones irónicas del poeta acerca de la reforma de las costumbres que había impuesto a las damas romanas la rígida *stola*, que ocultaba púdicamente el relieve femenino en contraposición a los sutiles e insinuantes tejidos orientales (págs. 199-200). La inquina del soberano contra el frívolo poeta es muy reveladora de cómo pretendió castigar ejemplarmente a quien no compartía su visión moralizante. El fulminante destierro de Ovidio pudo tener un pretexto inmediato —el mundano poeta pudo enredarse en alguna escandalosa intriga cortesana—, pero no cabe duda de que el castigo —el destierro de por vida al frío y lejano Ponto— perduró excesivamente en relación con cualquier motivo ocasional.

Como Ovidio bien advirtió, el rigor imperial castigaba su literatura erótica con empeño ejemplar. El libro II de sus *Tristes* es un impresionante alegato, que conjuga la adulación con una defensa bien trabada de su arte poética, pero que no logró mitigar en absoluto la sentencia de Augusto.[4] Ovidio murió (poco después que Augusto) en su amargo destierro en las frías y bárbaras orillas del mar Negro. El poeta, acusado de ser «maestro del obsceno adulterio» (*Tristes*, II, 212), fue una víctima de la campaña moral del emperador, y su caso no debe rebajarse a mera anécdo-

ta. No se castigaba en él, pienso, tanto el atrevido lenguaje en tal o cual poema, sino el talante lúdico y el atractivo literario con que cantaba un amor alegre y sin trabas, al margen y por encima de cualquier regla moral y cualquier censura política. Una libertad que Augusto no podía permitir porque amenazaba —con su estupenda frivolidad— el edificio entero de su reforma moral, que proclamaba que la familia, la moralidad y el servicio al Estado eran lo fundamental en la vida. No era, por tanto, la obscenidad y el escándalo, sino la frívola actitud y su erotismo profundo, anarquista, refinado, lo que Augusto hubiera querido erradicar de la sociedad romana. En esto, desde luego, fracasó. Como suelen fracasar —a la larga— todos los intentos moralizadores de los dictadores que, tras ganar una guerra y conquistar el poder, se presentan como defensores de la paz y la moralidad por la gracia de Dios.

P. Zanker ha escrito con excelente estilo un libro exhaustivamente documentado y ha trazado un análisis muy logrado de la iconografía imperial y de su perspectiva ideológica. Con estas líneas de comentario tan sólo hemos querido destacar, por encima de sus méritos técnicos, la profundidad de su crítica cultural, su aspecto más ideológico y político. Es, sin duda, un estudio que da mucho que pensar y sugiere mucho no sólo sobre la Roma antigua, sino sobre la utilización del poder y la propaganda en otros tiempos. Augusto fue un gran modelo, desde luego. Un dictador perfecto, según su programa.

El asesinato de Hipatia

Una interpretación feminista y una ficción romántica[1]

1

No sólo los detalles truculentos del crimen, sino también la manifiesta impunidad con que actuaron los asesinos, han hecho de la muerte de Hipatia un escándalo histórico perdurable. El siniestro suceso acaeció en la ilustre ciudad de Alejandría en el año 415. Una turba de monjes venidos de los yermos cercanos, bien adoctrinados por el obispo Cirilo —el intrigante, taimado y celoso patriarca de la ciudad que luego sería santificado por sus méritos piadosos—, asaltaron en pleno día a la prestigiosa filósofa, la golpearon brutalmente, la arrastraron hasta el interior de una iglesia, la desnudaron y, ya muerta, la descuartizaron desgarrando sus carnes con piedras cortantes, y luego quemaron sus restos en una hoguera para borrar su recuerdo. Como si ofrendaran en holocausto una víctima a un dios bárbaro en un sacrificio humano de ritual ferocidad.

Los testimonios que hemos conservado sobre Hipatia nos vienen de algunos historiadores eclesiásticos, como Filostorgio y Sócrates el Escolástico, que unos veinte años después del crimen no ocultan lo desagradable del suceso, y del neoplatónico Damascio, que escribió medio siglo más tarde y mucho más de oídas. También tenemos algunas alusiones afectuosas a Hipatia en las cartas de Sinesio de Cirene, que había sido discípulo y admirador de la filósofa de Alejandría antes de alcanzar el obispado en su ciudad natal. Todos ellos coinciden en resaltar que Hipatia, hija de un ilustre matemático alejandrino, Teón, destacó por sus conocimientos de matemáticas y astronomía, y que gozó de gran prestigio por sus lecciones públicas sobre textos de Platón y Aristóteles. Era, pues, digna heredera de la tradición científica

del Museo, y, a la par, famosa profesora, que comentaba —no sabemos con qué grado de originalidad— los textos y doctrina del gran Platón. Formaba parte de esa elite pagana que persistía fiel a las antiguas creencias y velaba por el legado clásico en una ciudad y en un imperio conquistados por el cristianismo.

La reacción cristiana iba asfixiando los reductos de la inteligencia pagana, y había mostrado ya su intolerancia repetidamente. En Alejandría, los cristianos, instigados por el obispo Teófilo, el antecesor y tío de Cirilo, habían causado grandes destrozos en los santuarios de la ciudad ya a fines del siglo IV. La corte imperial de Constantinopla, un nido de intrigas, toleraba esos desmanes. El famoso templo de Serapis, el Serapeo, que fuera gloria y emblema de la ciudad de Alejandro, fue saqueado e incendiado en el año 391 y se volvió a abrir años después como iglesia cristiana, reconvertido en templo de la fe dominante. Los helenos, que se negaban a convertirse, se encontraban cada vez más asediados y angustiados. Como testimonian algunos epigramas del alejandrino Páladas, dolorido y quejumbroso testigo del crepúsculo pagano: «¿Acaso hemos muerto y tan sólo en imagen vivimos, / compañeros helenos en la desdicha hundidos, / y estamos fingiendo en la trama de un sueño esta vida? / ¿O vivimos nosotros cuando ha muerto la vida?» (AP, X 82). «A la muerte nos llevan a todos cebados y criados / como a una piara de cerdos, sin razón al degüello» (AP, X 85).

La suerte estaba echada. Aunque algunos paganos se ilusionaran aún recordando los años del emperador Juliano, de triste final, y algunos se distrajeran observando las disensiones de la Iglesia católica con su revoltijo de herejías tumultuosas, en este escenario histórico la muerte de Hipatia resuena como una campanada de son fúnebre. Era pagana y filósofa, pero no abiertamente combativa contra el cristianismo (como otros neoplatónicos militantes). Era una mujer de enorme prestigio por su ciencia, pero también por su moralidad y su carácter. Que fuera bella

y virgen, casta y tolerante, aumentaba su prestigio. Mantenía buenas relaciones con el prefecto de la ciudad, Orestes (quien también había sido objeto del ataque de los fanáticos monjes, usados por Cirilo como fuerza de choque), y eso la hacía influyente y admirada y solicitada, hasta desatar los celos y la envidia del clero. Por ello se decidió su eliminación y se llevó a cabo esa ejecución tan horriblemente ejemplar.[2]

2

Aunque había buenos estudios sobre la figura de esta docta mártir del paganismo, constituyó una importante novedad la aparición de un libro como el de Gemma Beretta, *Ipazia d'Alessandria*, que analiza todos los testimonios históricos, matiza críticamente las consideraciones de otros estudiosos acerca de la significación intelectual de Hipatia y sus aportaciones en astronomía y matemáticas, revalorizando muy positivamente su papel como último eslabón de la tradición científica del Museo, y propone una nueva interpretación de su figura, en clave feminista.

El trabajo, que en su origen es una *tesi di laurea* dirigida por la profesora Fernanda Caizzi Decleva, se presentó como un estudio académico con el consabido aparato bibliográfico. En su primera parte analiza la época y las fuentes históricas sobre Hipatia. El minucioso estudio de los testimonios y la discusión pormenorizada con los intérpretes anteriores está bien y con rigor filológico. Y me parece que, en sus reivindicaciones acerca de la estatura intelectual de Hipatia, comentarista de textos clásicos de matemáticas y astronomía, bien merece tener razón.

También es muy incisivo su análisis de la situación en Alejandría y en Constantinopla durante esos años precedentes al crimen. Que la política y la religión andaban fieramente entrelazadas es evidente, así como la gran afición a las intrigas tanto en la Corte como en los círculos eclesiásticos en una y otra ciudad.

Beretta pone, sin embargo, mucho énfasis en el papel político, que, como persona influyente por su prestigio y sus buenas relaciones con el prefecto Orestes, logró tener Hipatia. Hasta el punto de que parece dar a entender que los celos del patriarca Cirilo fueron más por su poderío político que por su prestigio intelectual como filósofa pagana ejemplar. Traza un curioso paralelo entre el conflicto entre la emperatriz Eudoxia y Juan Crisóstomo, obispo de Alejandría, y nuestra filósofa y el ambicioso Cirilo, que me parece muy discutible y poco convincente. No niego que *también* su prestigio en el terreno político atrajera el odio del clero y de Cirilo, pero la misma ferocidad del asesinato indica una violencia fanática mucho más desencadenada por un furor religioso que por un maquiavélico plan para eliminar a una competidora. De todos modos sería menos importante la inescrutable motivación interior de Cirilo que el fervor fanático con el que actuaron esos cientos de monjes desenfrenados y sanguinarios. Los escritores cristianos, gente de Iglesia de buena intención, que anotan el crimen y lo comentan con un claro disgusto, le echan gran parte de la culpa a la ambición del obispo, ciertamente. Pero, sin disminuir la responsabilidad inherente a san Cirilo, me parece muy simplista tratar de toda esta intriga como un mero plan para eliminar a una rival en la conquista de autoridad en la ciudad.

Los mismos detalles del asesinato, en el que Hipatia es tratada como una víctima propiciatoria —como el rey Penteo en las *Bacantes*, de Eurípides—, inmolada sobre o junto a un altar, descuartizada por las garras de los monjes, sin utensilios de metal ni cuchillos, sino con conchas y ladrillos aguzados, y luego arrojada al fuego a trozos, en un holocausto ritual, todo eso evoca una ferocidad religiosa y no política.

En la parte final de su estudio, Gemma Beretta nos da lo que constituye la aportación más novedosa de su enfoque. Tras acentuar el simbolismo de la figura de la filósofa *virgen* y *mártir*, su-

brayando la feminidad de figuras míticas como Díke, la Justicia, y de la propia María Virgen en el cristianismo, da a entender que Hipatia murió sacrificada en el conflicto de poderes de su tiempo por su esencial condición femenina. El acento queda así desplazado, de su condición de filósofa pagana, a la de mujer prestigiosa con autoridad política. En Hipatia se daban lo uno y lo otro, pero qué fue lo más decisivo en atraer la muerte es muy discutible, y no me parece que Beretta resulte convincente en su alegato. Por lo menos para quien no comparta sus postulados. Muy adicta a las interpretaciones de una escuela feminista destacada —la de la librería de mujeres de Milán, a cuyas autoridades cita con afecto en estos capítulos—, la autora se deja llevar por una identificación muy personal con la figura de la filósofa mártir.

No resisto a la tentación de citar un par de frases de esos últimos capítulos que muestran bien unos postulados, más que unas conclusiones, por lo menos a mi modesto entender. Hablando, pues, de «il tempo della Vergine», escribe categóricamente:

> Hipatia, la virgen justa que retorna al mundo, es la muerte del patriarcado.
>
> Su palabra y su cuerpo son el desmentido viviente —encarnado— de toda la estructura ideológica que los Padres de la Iglesia han construido para dar legitimidad a su poder.
>
> Con Hipatia y en Hipatia es el principio femenino del mundo, la Gran Diosa, quien es sacrificado. (pág. 230).

Esta lectura feminista hace, pues, del asesinato de la *filósofa egipcia* todo un símbolo de la perversa opresión patriarcal que defiende y castiga ferozmente en ella el intento femenino de discutir su autoridad o rivalidad.

Me parece, como ya he indicado, una interpretación muy sesgada y un simbolismo muy exagerado. Lo que no obsta para advertir que este libro resulta un trabajo bien construido y de interés sobre una figura histórica de indudable relieve.

Todo este conflicto de poderes emergente en el descuartizamiento de la intelectual alejandrina, víctima del fanatismo y la intolerancia, merece una puntualizada discusión y reconsideración, como la aquí minuciosamente elaborada. Una reflexión que no sólo ha de observar la escabrosa crueldad del populacho y los monjes, sino también la complicidad del poder para con este tipo de crímenes. La corte de Constantinopla, sobornada y quizás cómplice de la represión solapada, o temerosa de complicaciones, no exigió el castigo de los culpables ni reclamó una investigación a fondo de un asesinato tan público y espectacular. Las consideraciones que Gemma Beretta hace en sus páginas sobre algunas emperatrices de Constantinopla, como Eudoxia y Pulquería, sus tratos con los obispos, el culto mariano —de la Virgen Madre— me parecen muy sugerentes —en la línea de estudios de M. Daly y otras feministas— e invitan a pensar, aunque tal vez desbordan el tema aquí tratado.

3

Está muy lejos de mi intención entrar en polémicas sobre las virtudes de una lectura feminista, ya sea de una historia alejandrina o bizantina. Sólo he querido llamar la atención sobre un estudio amplio en torno a esa trágica figura del paganismo de comienzos del siglo V, así como dar mis impresiones críticas como lector. El libro de Gemma Beretta tuvo además la virtud de animarme a releer una ya añeja novela histórica, famosa y polémica, de hace ya casi siglo y medio. Es la de Charles Kingsley, *Hypatia or New Foes with an Old Face*, Londres, 1853.[3]

Como otras novelas del reverendo Kingsley, su *Hypatia* tuvo gran éxito y múltiples ediciones se sucedieron. Tengo a mano la de 1890,[4] a la que precedieron más de veinte. Pero he preferido leerla esta vez en la pronta traducción española, curiosa versión que no recoge el nombre del autor ni el del traductor, por razones que ignoro, pero que tal vez fueran de índole ideológica. (Tal vez parecía aconsejable evitar la mención de Kingsley al

frente de una novela que podía verse como un ataque al fanatismo y la intolerancia del clero católico).

Hipatia, o los últimos esfuerzos del paganismo en Alejandría. Novela histórica del siglo V, traducida directamente del inglés al español por D. N. F. C., 2.ª edición, Librería de Salvador Sánchez Rubio, editor, 1857, sin nombre de autor, en un tomillo de 599 páginas, es una versión completa —a excepción del prólogo, suprimido como en muchas otras novelas históricas—, y bastante bien hecha. (Si en 1857 salía la segunda edición, es probable que la primera se hubiera agotado rápidamente. Era una época excelente para la novela histórica. La novela *Nerón*, de Emilio Castelar, un retórico producto de la época, es de unos años después). Por entonces el libro ya había suscitado algunas réplicas, al menos en el plano novelesco. Dos cardenales católicos publicaron dos novelas sobre cristianos perseguidos por los crueles paganos: *Fabiola o la iglesia de las catacumbas*, del cardenal N. P. S. Wiseman, apareció en 1854, y *Callista. A tale of the Third Century*, del cardenal J. H. Newman, en 1856.

Charles Kingsley fue un novelista muy renombrado en la Inglaterra victoriana, hombre de ideas liberales, además de profesor de Historia en Cambridge y párroco de la Iglesia anglicana. Era, indudablemente, un buen conocedor del neoplatonismo, como muestran sus ensayos históricos en *Alexandria and her Schools* (1880). En *Hypatia* muestra bien ambos aspectos de su capacidad como autor de novelas históricas, tanto su erudición histórica como su talento dramático.[5] La novela, que se publicó primero por entregas (como medio siglo después *Quo vadis?*, de Sienkiewicz), abunda en escenas patéticas y en movimientos escénicos, rebosa colorido de época y suspense de un capítulo a otro.

Es curioso que el traductor al castellano evitara la segunda parte del título: *New Foes with an Old Face*. Ahí expresaba Kingsley su advertencia contra el renacer del fanatismo. Incluso los

lectores ingleses podían advertir alguna alusión a ciertos movimientos reformistas o católicos de Inglaterra (como el llamado «movimiento de Oxford»).[6] La novela contiene, pues, una lección. El párroco Kingsley lo resalta también en el último párrafo:

> Ahora, lectores míos, adiós. Os he mostrado seres que se os parecen, sin más diferencia que haberles vestido la toga y la túnica, en vez del frac y el gorro. [La *chistera* habría sido mejor traducción]. Permitidme una palabra antes de separarnos. El mismo diablo que tentó a aquellos antiguos egipcios os tienta a vosotros, y el mismo Dios que los hubiera salvado, queriendo ellos, os salvará a vosotros, si queréis. Sus pecados son los vuestros, así como sus errores, su sentencia, su emancipación. Nada hay nuevo bajo el sol. Lo que ha existido es lo que existirá. Aquel de entre vosotros que no haya cometido ningún pecado, arroje la primera piedra a Hipatia o Pelagia, a Miriam o Rafael, a Cirilo o Filemón. (pág. 596)

Al despedirse del lector, Kingsley deja ver su plumero de predicador anglicano. La tópica idea de que «todo vuelve» y «nada hay nuevo bajo el sol» está en otros muchos autores. Cita por última vez a sus personajes destacados. Junto a Hipatia está Pelagia, la bellísima hetera de origen griego que acabará su vida en el yermo, como una rediviva Magdalena. Luego está Miriam, pérfida judía, vieja maga y perversa intrigante con final trágico. Y Rafael Aben-Ezra, judío también, que resulta el personaje más simpático y cambiante de la novela: ha sido estoico y epicúreo, es un cínico redomado, *un nuevo Diógenes*, fue un discípulo y admirador ferviente de Hipatia, luego da en el escepticismo radical, pero se enamora de una cristiana, Victoria, y el amor lo redime, con una pequeña ayuda de dos ilustres obispos cristianos, Sinesio y Agustín, a los que encuentra muy oportunamente. En vano trató Rafael, en un diálogo de corte platónico, de convertir a la fe de Cristo a la filósofa Hipatia. Curioso personaje este judío generoso y cínico —que algún estudioso ha visto como un precursor del Petronio de *Quo vadis?*— que, tras varias patéticas aventuras, abraza el bautismo y la fe cristiana, gracias al amor.

De un talante distinto es Filemón, joven monje que baja a la ciudad desde el cenobio de Los Laureles y se deja seducir por la palabra inspirada de Hipatia, y comprueba la mezquindad de los monjes sicarios del obispo Cirilo, descubre luego su origen, y que la bella Pelagia, encenagada en la vida del lujo y del pecado, es su hermana, a la que debe redimir y salvar para la eternidad.

Hay muchos otros elementos en esta novela. Hay un grupo de belicosos godos, bárbaros nórdicos rudos y épicos, venidos a las orillas del Nilo en pos de la aventura. Hay una fiesta espectacular que acaba en gran catástrofe, según la receta de la época. Hay un prefecto maligno, Orestes, que quiere casarse, con medios retorcidos, con Hipatia. Hay un par de discursos neoplatónicos bien montados y, como no podía faltar, la escena del asesinato de la filósofa.

Inspirada en las noticias de los antiguos, en ese texto de Sócrates el Escolástico, que el reverendo Kingsley conocía bien, la escena cobra un patetismo romántico. Hipatia se yergue como una diosa antigua —totalmente desnuda, para escándalo de algunos lectores puritanos— ante la imagen de Cristo, en el interior del templo adonde los feroces monjes la han arrastrado.

> Hipatia se desprendió de sus atormentadores, y dando un salto hacia atrás, se irguió por un segundo cuan alta era. Estaba desnuda, perfecta como la misma Palas, contrastando su blancura de nieve con las masas sombrías que la rodeaban… Veíase la vergüenza y la indignación brillar en sus grandes y claros ojos, pero ni una nubecilla de temor. Con una mano se envolvió en sus dorados cabellos, y extendió el otro brazo hacia el Cristo, como apelando… ¡en vano, ay!, en vano… del hombre ante Dios. Sus labios se abrieron con intención de hablar, pero las palabras que debían salir de ellos sólo Dios pudo oírlas; pues en un instante Pedro (el monje que azuza a la turba) la derribó en tierra de un golpe, y la multitud se precipitó de nuevo sobre ella… Entonces no se oyeron ya más que alaridos prolongados y penetrantes, que repetían las bóvedas del techo, y que sonaron en los oídos de Filemón como la trompeta de los ángeles vengadores. (*id.*, pág. 563)

Entre las escenas de martirio que prodigan las novelas históricas decimonónicas sobre cristianos y paganos, en la serie que va de *Los mártires del Cristianismo*, de Chateaubriand (1809), a *Thais*, de A. France (1893), y *Quo vadis?*, de Sienkiewicz (1896), se inscribe ésta de la muerte de Hipatia.[7] Novela victoriana, de buena documentación histórica y mucho dramatismo, la de Ch. Kingsley resulta una ficción romántica muy lograda. A más de siglo y medio de distancia puede leerse con interés. A su modo, el novelista histórico reconstruye un ambiente y unas figuras, en parte inventadas y harto pintorescas —como los príncipes godos, o la maligna Miriam, o la hetera Pelagia, o el cándido Filemón—; en parte históricas, como la de Hipatia, bien vista en su conjunto como una figura aristocrática, defensora de un legado platónico y clásico ya condenado por el decurso histórico, bella, mártir, víctima del fanatismo, solitaria y nostálgica, aureolada con una impresionante dignidad y nobleza aun en ese crepúsculo.[8] Una reconstrucción histórica de colores vivos, ficción patética en extremo, pero de inteligente y memorable diseño, que reivindicó la imagen de una espléndida heroína sacada de las páginas de la historia del ocaso de Alejandría.

La bella filósofa platónica resultó víctima de su prestigio profesional. Fue una clara mártir del paganismo, inmolada por unos fanáticos cristianos, hirsutos y brutales, a los que el poder eclesiástico ofreció una escandalosa impunidad. Todo un ejemplo de ferocidad e intolerancia triunfantes en una época histórica de raros reflejos y de curiosos ecos en otros tiempos.

Leer a los clásicos y elegirlos[1]

1

> Escasísima cantidad de obras maestras tiene una fama que jamás se marchita. Sus autores se llaman por excelencia los autores clásicos, y toda persona culta, o que presume de culta, los compra, aunque nunca los lea. Si por acaso acomete, en ratos de ocio, la lectura de uno de estos autores, pongo por caso, de Homero, de Píndaro, o de Virgilio, a las pocas páginas o se duerme o se aburre.

Esto escribía Juan Valera en el prólogo a su traducción de *Dafnis y Cloe* hace más de un siglo.[2]

Y distinguía luego tres grupos de lectores según la explicación que daban de su rechazo de los clásicos.

> Tres modos principales suele emplear después el lector aburrido o dormido para explicar su aburrimiento o su sueño. Si es muy modesto, se echa la culpa a sí propio, reconociendo que carece de la educación estética o de la aptitud moral bastante para penetrar el sentido de lo que lee, y apreciar y ponderar todos los primores y bellezas del estilo, teniendo en cuenta, además, que es menester cierto aparato de erudición y cierto esfuerzo de fantasía para trasladarse a la edad en que vivió el autor…
>
> Otros hay que se lo explican todo dejando a salvo al autor y echando la culpa al traductor desgraciado. Busca, por ejemplo, una persona elegante y de mundo, que oye decir que la *Ilíada* es un trabajo prodigioso, una traducción castellana de la *Ilíada*: le dan la de Hermosilla;[3] empieza a leerla, se harta a las seis o siete páginas, y acude, para desenojarse, a una novela de Daudet o de Belot, que le parece mil veces más agradable. No atreviéndose a decir que Homero es insufrible, y que todos los críticos que le han elogiado lo hacían por seguir la corriente, o porque eran unos pedantones que con tales elogios querían darse tono, decide que el traductor lo ha estropeado todo, en lo cual, hasta cierto punto, no se equivoca a veces, y de esta suerte deja a salvo, por una parte, el buen gusto y la agudeza y perspicacia que él cree tener, y por otra, la autoridad de los siglos y el general y constante consentimiento de varias y diversas civilizaciones y de muchas generaciones, que han decidido que los cantos de Homero son de la mayor belleza.

> Los más atrevidos, por último, se van derechos contra el autor, y decretan que Homero es soporífero; que en la edad bárbara en que vivió tal vez gustaría, pero que ahora no hay quien lo aguante, y que ni los mismos que lo encomian le leen, sino que aprenden lo más sustancial de lo que dice en algún compendio o manual de historia de la literatura, y suponen que le han leído y hasta que se han encantado leyéndole, para darse tono y lustre de discretos y profundos.

Espero que se me disculpe lo extenso de la cita. Que no está motivada por el afán de alargarme en este ensayo, sino porque me parecen muy atinados el análisis y los comentarios de Valera. Esos tres tipos de lectores y sus excusas siguen manteniéndose y expresándose (tal vez en formas menos directas e ingenuas) más o menos en los mismos términos. Y aún continúan las sospechas sobre la hipocresía y la pedantería en el reconocimiento y la recomendación de los clásicos. Me permito añadir un párrafo más de ese atractivo (y poco conocido) prólogo de Valera.

> A mí me ha ocurrido con frecuencia que hombres políticos de primera magnitud, que han sido ministros cuatro o cinco veces, abogados famosos, hacendistas y economistas, me hayan excitado a que me desemboce con ellos y les confiese que Homero no puede haberme gustado, si es que lo he leído. Y como yo me obstinara en que le había leído y en que me gustaba, me han tenido por hipócrita literario o por hombre disimulado y lleno de fingimiento, a fin de darme importancia de erudito y de humanista.

Juan Valera, diplomático, escritor de moda, frecuentador de la alta sociedad, no tenía que leer ni elogiar a los clásicos por obligación profesional (como los rancios catedráticos o los profesores de literatura antigua, gente por lo demás de dudosos gustos literarios). En los círculos sociales en los que se movía, en la España del último tercio del siglo, resultaba extraña su afición a esos textos antiguos. Lo que dice de los políticos —esos que fueron varias veces ministros y grandes abogados— revela muy bien el ambiente y la educación recibida en él. Quizá también en ese rechazo a los clásicos España se diferenciaba de otros países europeos (como Inglaterra, Francia y Alemania, donde el romanticis-

mo había hecho renacer un gran entusiasmo por la Antigüedad y donde el siglo XIX reafirmó el estudio y el prestigio de la cultura basada en el clasicismo). Pero no se trata ahora de ahondar en este aspecto, sino tan sólo de sugerirlo.[4]

Atinaba también Juan Valera en advertir que no les faltaba razón «a veces» a quienes echaban la culpa a los traductores. En efecto, la lectura de los clásicos se realiza casi siempre a través de esos intermediarios, y la calidad de la versión moderna y a nuestra lengua es, en cierta medida, responsable parcialmente del aprecio o el rechazo que un autor clásico inspire. Homero a través de Hermosilla resulta un buen ejemplo. En este aspecto es mucho lo que hemos progresado. No porque no queden aún malos traductores, sino porque la selección es posible en mucho mayor grado y porque hay, en general, bastante buenos traductores, y diversos.[5]

Que a uno le guste Homero ya no parece, como en tiempos de Juan Valera, escandaloso, ni motivo de asombro, desde luego.

2

El artículo de J. L. Borges «Sobre los clásicos» está recogido en *Otras inquisiciones* (1952) y en numerosas antologías. Es, sin duda, un ensayo admirable por su agudeza y su brevedad. Probablemente lo más conocido del conocido texto sea la frase que lo cierra:

> Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.

Unos cuarenta años más tarde, en una de las charlas con Osvaldo Ferrari,[6] volvía a subrayar los mismos rasgos:

> Yo creo que un libro clásico no es un libro escrito de cierto modo. Por ejemplo: Eliot pensó que sólo puede darse un clásico cuando un lenguaje ha llegado a una cierta perfección; cuando una época ha llegado a cierta perfección. Pero yo creo que no: creo que un libro clásico es

> un libro que leemos de cierto modo; es decir, no es un libro escrito de cierto modo, sino leído de cierto modo; cuando leemos un libro como si nada en ese libro fuera azaroso, como si todo tuviera una intención y pudiera justificarse, entonces, ese libro es un libro clásico.

Por ejemplo, se supone que cada línea de Shakespeare está justificada —desde luego, muchas habrán sido obra del azar—, y se supone que cada línea del *Quijote*, o que cada línea de la *Divina Comedia*, o cada línea de los poemas llamados «Homéricos» está justificada. Es decir, que un libro clásico es un libro leído con respeto.

Borges era muy consciente de que repetía —con otras palabras— lo que ya dijera por escrito tantos años antes:

> Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones, o el largo tiempo, han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos, y capaz de interpretaciones sin término.

Es muy interesante que Borges ponga el acento definitorio en *la lectura* de esos textos; no en el mérito intrínseco del escrito, sino en el fervor y la atención con que ha sido leído y se mantiene respetado y tenido por «deliberado, fatal, profundo como el cosmos». Un buen envite a lo que ahora se llama la estética de la recepción. Si «quizá, de hecho, la literatura sea una serie de variantes sobre algunos temas esenciales», como Borges pensaba, los clásicos habrían acertado a expresar esos grandes temas con una paradigmática agudeza, con una singular sugestividad, con una inagotable hondura.

Borges fue siempre un lector de clásicos, irreverente y fiel en sus preferencias personales. Un lector desordenado y estupendo por la variedad, amplitud y agudeza de su empeño. Gran parte de sus escritos están fundados en la recreación fantasiosa de esos apuntes de lectura y, en sus poemas, las alusiones a los clásicos se multiplican en sus últimos libros. «Pero, en todo caso, he transmitido el amor por los clásicos a otros», dice en la conversación

con O. Ferrari («Los clásicos a los 85 años» lleva por título dentro del mencionado libro).

Los clásicos nos vinculan a una tradición literaria de modo singular. Y algo hay de palimpsestos, como apuntara G. Genette, en muchos textos borgianos. Pero son dos cosas las que quisiera destacar: la amplitud de la selección de esas lecturas distingue a un lector (y un escritor) de otro, de modo muy claro; y todo lector hace una selección personal. Quiero decir que, sobre los clásicos admitidos, cada uno escoge a sus clásicos. Sería muy fácil hacer una lista de los clásicos de Borges. No sólo releía a los mismos autores, sino que incluso volvía siempre a los mismos textos y a los mismos temas, en meditaciones y variaciones de los mismos motivos. Por poner un ejemplo, admiraba la *Odisea*, pero no mucho la *Ilíada*; releía a Virgilio, pero rememoraba casi siempre los mismos pasajes sueltos, como el del encuentro de Virgilio con una seda venida de China o ese verso sobre «los silencios amigos de la Luna».[7]

Si los clásicos son los libros que el fervor y la lealtad de los lectores, y no sólo del público inmediato, sino de varias generaciones de lectores, han salvado de la ruina y el olvido, como Borges bien subraya, eso indica, contra lo que el mismo Borges da a entender, que esos libros poseen unos méritos propios, ya que han resistido esa prueba de fuego que es el flotar en la corriente del tiempo. No es el mero azar quien determina la supervivencia de esos libros, aunque el mismo azar haya dejado que se pierdan tantos otros, quizá tan valiosos. El haber perdurado, venciendo los cambios del gusto y las variaciones en la apreciación literaria y las modas de distintos signos, es una garantía de hondura y de su interés y belleza. Los clásicos son esa *literatura permanente*, esa *bleibende Literatur* que ya A. Schopenhauer oponía mordazmente a la literatura trivial y de consumo efímero.[8]

Pero lo que Borges apunta, y yo querría destacar aquí, es que, junto a los clásicos *universales*, hay unos clásicos *nacionales*, y re-

sulta fácil dar ejemplos de unos y otros (Homero, Esquilo, Virgilio, Shakespeare y Cervantes pertenecen sin duda a la primera clase; Racine, Quevedo y Goethe, seguramente, a la segunda). Pero también hay unos *clásicos personales*, es decir, que cada uno elige, entre los grandes autores y libros, aquellos que decide leer con esa profunda y misteriosa lealtad. Porque en ellos encuentra infinitas sugerencias, distracción y consuelo, una simpatía singular o una nobleza clara, o, en fin, una voz amiga y un diálogo que, desligado de urgencias cotidianas y enfoques mezquinos, nos invita siempre a sentir más y ver mejor el mundo. Sobre la lista de los clásicos cada lector define los suyos. Cualquier devoto de Borges sabe cuáles eran sus autores predilectos —dentro de los clásicos, antiguos y modernos—. Hay también, viceversa, clásicos que uno no aprecia y que le provocan desinterés. (Por ejemplo, a Borges no le gustaba nada Rabelais. Y es conocida la anécdota de aquel viejo literato que, ya moribundo, confesó a sus amigos, como exhalando su secreto más hondo: «¡Me carga, desde siempre, el Dante!»).

3

En *Por qué leer a los clásicos* se reunieron —póstumamente— 35 ensayos de Italo Calvino sobre autores y textos que él había releído con especial interés en sus últimos lustros. (La mayoría están escritos en torno a 1980, pero los hay bastante anteriores, como, por ejemplo, el que trata de Hemingway, de 1954). Al frente de esta selección de artículos de crítica literaria se ha puesto el ensayo que da título al libro, que cobra así el aire de un prólogo programático. *Por qué leer a los clásicos* es una apología de esas lecturas; los ensayos devienen ejemplos de esa actitud teorizada con sutileza y amable ironía. Leer y releer esos autores predilectos e inagotables se vuelve una tarea ilusionada, aventurera e infinita. («Toda lectura de un clásico es en realidad una relectura», afirma una sentencia, tras otra que advierte: «Toda relectura de una clásico es una lectura de descubrimiento como la primera», y

otra explica que «un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir»).

Como señala Esther Calvino en su breve nota prologal, estos artículos tratan de aquellos autores por los que Calvino tuvo notable predilección, sobre «sus clásicos». (Son escritores antiguos y modernos, desde Homero a R. Queneau y C. Pavese, y los ensayos están ordenados según la cronología de sus obras). Escritos a lo largo de lustros por ese lector voraz y de una sensibilidad literaria extraordinariamente aguda, revelan la fidelidad de su autor a unos mismos textos y modos. En amable vecindad aquí están Homero, Jenofonte, Ovidio, Plinio, Ariosto, Cyrano, Balzac, Stendhal, Montale, Hemingway y Borges, junto a G. Cardano, Defoe, Voltaire, Diderot y otros. Los comentarios de Calvino, enfocados con libertad y agudeza, subrayan aspectos atractivos de unos y otros, renovando nuestra lectura. Un clásico —podríamos añadir— es aquel que sale enriquecido de sus interpretaciones y comentarios, que no agotan su hondura y revelan aspectos nuevos de su texto reiteradamente abierto.

En *Por qué leer a los clásicos* da Italo Calvino catorce definiciones de un texto clásico. Cada una indica un aspecto atractivo de esos misteriosos textos vetustos y siempre vivaces. No repetiré más que dos de estas definiciones, la segunda y la tercera, que son tal vez las más convencionales:

> 2. Se llama clásicos a los libros que constituyen una riqueza para quien los ha leído y amado, pero que constituyen una riqueza no menor para quien se reserva la suerte de leerlos por primera vez en las mejores condiciones para saborearlos.
>
> 3. Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular, ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo e individual.

Coincide Calvino con Borges en bastantes puntos. Ambos resultan un tanto eclécticos y muy personales en la selección de sus clásicos. Ambos inciden en el interés de conservar en la memoria

esos textos, en su forma un tanto fantasmal y esquemática, como fuente de placer e inspiración. (También a Borges, como a Calvino —según indica en su ensayo sobre Montale—, le gustaba mucho retener en la memoria algunos versos de sus clásicos).

Ni uno ni otro insisten en el papel de ejemplares o didácticos que tendrían tales textos. Antes los clásicos, en su vertiente más rancia, eran enseñados como paradigmas imitables, como textos canónicos en algún sentido, como hitos culturales cuyo trato confería un cierto *status* intelectual. Aún hay quien defiende ese papel humanista de los grandes autores y textos, como el fallecido Allan Bloom.[9] Pero, en general, los clásicos no son ya puntales de la educación humanística (tan escuálida y aburrida y fofa ahora), ni objetos de una *mímesis* cualquiera. Tanto Borges como Calvino defienden a *sus* clásicos (antiguos y modernos, príncipes de la literatura y *parvenus* variados) por ser interesantes, profundos, sugestivos y buenos amigos para ratos largos.

Aquí Faulkner se codea con Homero, Luciano con Stevenson, Dante con Stendhal, Ariosto con Diderot y Cyrano con Borges. No es, sin embargo, un guateque posmodernista en el que todos los textos sean pardos, sino una selección refinada y personal. No hay ya enfrentamiento de «clásicos antiguos» y «modernos», como en los salones dieciochescos. No. Ovidio frecuenta a Montale y viceversa, del mismo modo que Cervantes alterna con Dostoievski y con Diderot, que tanto lo apreciaba.

De todos modos, aunque Borges y Calvino no lo hacen expresamente, resulta difícil negar la influencia educativa de los clásicos —esos autores de otros tiempos leídos con fervor y lealtad, investigados a fondo, invitados a silenciosos coloquios y sugeridores de íntimas fantasías—. Pero ya no forman parte de la pedagogía escolar, ni siquiera de la didáctica académica (a no ser para unos pocos especialistas), sino de una educación sentimental e intelectual, que cada uno programa a su gusto, eligiendo personalmente esos autores y textos. Cada lector selecciona, por afi-

nidades electivas, a sus «clásicos» (de entre los que la tradición nos propone). Pero no son ya los cánones impuestos por la Academia o la universidad. Justamente ahora los cánones mismos están convertidos en objeto de discusión, cuando no de rechazo.

Los clásicos tardan en irse a pique y son incombustibles, y ni siquiera el vocerío de los medios de comunicación de masas consigue apagarlos del todo. Dice la última definición de Calvino:

> Es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone.

Los grecolatinos son los clásicos más antiguos de nuestra tradición, pero los clásicos europeos son una familia muy numerosa, y luego están sus primos americanos. Tendríamos que tratar de integrar a otros, asiáticos y africanos, labor difícil y todavía por hacer. Leer un clásico es encontrar una voz amiga, aparentemente distante, y, sin embargo, sorprendentemente vivaz… si uno quiere leer o intenta hacerlo con simpatía y a fondo, como lo hacía, ejemplarmente, Italo Calvino.

Sobre el «canon» de los clásicos antiguos

1

Como nos recuerda Rudolf Pfeiffer (en su *Historia de la filología clásica desde los comienzos hasta el final de la época helenística*),[1] fue el filólogo D. Ruhnken quien introdujo en 1768 el término *canon* en la crítica literaria de los filólogos clásicos, con el sentido de «lista de autores selectos de un género literario». Pero si bien el término *canon*, en esa acepción estricta, tiene una antigüedad de sólo dos siglos y pico, la confección de tales listas «canónicas» remonta, desde luego, a muchos siglos atrás, al período helenístico, cuando los filólogos del Museo de Alejandría, y en especial Aristófanes de Bizancio, fijaron con su autoridad escolar una lista de los autores más destacados y modélicos en los géneros literarios clásicos. Así seleccionaron nueve poetas líricos (Píndaro, Baquílides, Safo, Anacreonte, Estesícoro, Simónides, Ibico, Alceo y Alcmán), tres tragediógrafos (Esquilo, Sófocles y Eurípides), tres comediógrafos (los del primer verso de la *Sátira IV* de Horacio: «Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae»), dos poetas épicos, diez oradores, etc. Estas listas alejandrinas tienen mucho que ver con la noción de autores clásicos y con la idea de la didáctica de la literatura y la práctica literaria como *mímesis*.

La selección de unos cuantos autores paradigmáticos tuvo desde entonces una importante repercusión en la transmisión, edición y estudio de ciertos textos —«canónicos» en el sentido moderno— y el abandono de otros que no entraban en esa categoría, y que quedaron así faltos del prestigio y los privilegios didácticos de la selección. Ya los poetas latinos eran conscientes —como se ve por algún texto de Horacio— de esas listas de honor en literatura. De nuevo acudo a unas líneas de R. Pfeiffer:[2]

> La expresión griega para seleccionar autores y registrar sus nombres en la lista selectiva era *enkrínein*, y ellos eran entonces llamados *enkrithéntes*. Tenemos pruebas directas de esto solamente para los oradores, pero probablemente también se aplicó a los poetas. En efecto, cuando Horacio terminaba la oda primera del libro primero con el retórico rasgo de «quod si me lyricis vatibus inseres…», seguramente aludía a este término y abrigaba la esperanza de que Mecenas le podría *enkrínein* en el grupo de los «novem lyrici». El término de Quintiliano, «ordo», trasladado desde la terminología de la esfera social a la literaria, no gozó del favor de los autores posteriores. Pero en Cicerón (*Acad.*, II, 73) encontramos una distinción en «classes»… y el uso romano fue llamar «classici» a los *enkrithéntes*, lo cual significa escritores de la primera clase, «primae classis» en el lenguaje político y militar. Más adelante volveremos a encontrar este término, que nos resulta familiar gracias a su adopción por los eruditos del Renacimiento.

Me he permitido esta cita algo larga porque me parece que aclara bastante bien la relación entre la confección de las listas «canónicas» (en el sentido moderno) con la noción de «clásicos». Es decir, la lista consagra a los mejores, los perfectos, los indiscutibles.

2

Por otro lado está claro que toda lista tiende a hacerse cerrada, y que aspira a ser permanente, como sucede con la de los escritos «canónicos» en la terminología bíblica (que, como indicaba Pfeiffer, es probable que influyera en la adopción del término «canon» por Ruhnken). En la lista del *Canon bíblico*, que parece remontar al docto Orígenes en lo que toca a los cuatro evangelios «canónicos» (frente a los «apócrifos»), está testimoniada en la *Historia Eclesiástica* de Eusebio de Cesarea,[3] escrita hacia fines del siglo IV d. C. Pero conviene reflexionar sobre los matices que distinguen este uso de libros canónicos desde el dictamen eclesiástico y doctrinal, de los textos seleccionados por su valor literario, a varios efectos.

La palabra griega *kanón* significaba ‘caña, vara de medir’, de donde deriva su sentido de ‘regla, modelo, prototipo’. Por ejemplo, en tal sentido podía decirse de una estatua, como el Dorífo-

ro de Policleto, que era un «canon» escultórico. No sólo cumplía la regla, sino que se convertía en áurea regla. En la reglamentación de las *Constituciones eclesiásticas* se llamaron «cánones» las reglas que eran admitidas como fundamentales, y «canónicos» eran los textos o libros que representaban la doctrina ortodoxa, es decir, que se ajustaban a ese «canon» doctrinal amparado por la autoridad de la Iglesia, y contribuían a fijarlo. Frente a los textos canónicos —de origen supuestamente apostólico en gran parte, en lo que toca al Nuevo Testamento— quedaban los «apócrifos» de varios tipos, situados al margen de la tradición oficial y la ortodoxia. Cuando se escribe pues, como hace H. Bloom, que «canon» es «una palabra religiosa en su origen», se incurre en una afirmación demasiado ambigua. Y hay que matizar la distinción.

Porque conviene notar que, mientras esos textos canónicos según la Iglesia representan una lista para siempre, sellada en su momento y no susceptible de ampliaciones, definida por una firme autoridad que garantiza su inspiración divina y su impecable contenido doctrinal (sin aludir en ningún momento a su buena factura literaria), un canon literario es algo bien distinto, y su ejemplaridad tiene poco que ver con esa aura legal que impregna el repertorio de cánones religiosos. Notemos que, cuando en Alejandría se fijan los nombres de los grandes clásicos —para ser leídos en las escuelas, comentados, editados, glosados—, la selección se hace por un criterio estético y no moral o político. (Como lo era, en cambio, la decisión del dios Dioniso en *Las ranas* de Aristófanes al preferir Esquilo a Eurípides, tomando como criterio que había sido mejor «educador del pueblo», y no por razones de gusto literario). Por otra parte, por encima de los demás poetas, los griegos estimaron siempre a Homero, el gran patriarca indiscutible (poco más o menos como lo es Shakespeare para Bloom).

De ahí que, según cambian los gustos literarios, con el paso de los siglos ese «canon» literario se vea expuesto a variaciones cu-

riosas. Ya en el siglo II y III d. C. una selección de los autores restringió notablemente los textos «canónicos» y redujo el número de los textos copiados y comentados, estableciendo una selección responsable de los que han llegado hasta nosotros. Basta dar un vistazo a la tradición textual en la Baja Antigüedad y la Alta Edad Media para advertir muy significativas variantes en esas listas de los clásicos. Incluso el mismo concepto de «clásico» se vio sujeto a fuertes conmociones en tiempos de penuria intelectual.

3

Recordemos unas páginas del espléndido libro de E. R. Curtius sobre los «Autores leídos en las escuelas»[4] (en *Literatura europea y Edad Media latina*) en la Alta Edad Media. Curtius anota cómo, a mediados del siglo XII, una lista de los *auctores* leídos en las escuelas catedralicias incluía veintiún nombres: Donato, Catón, Esopo, Avieno, Sedulio, Juvenco, Próspero de Aquitania, Teódulo, Arator, Prudencio, Cicerón, Salustio, Boecio, Lucano, Horacio, Ovidio, Juvenal, «Homero», Persio, Estacio y Virgilio. Listas como éstas, con algunas variaciones, reflejan bien los textos que eran estudiados y comentados en las escuelas clericales de la Edad Media. (Curtius da algunos otros ejemplos, como la lista de los 37 autores que cita, unos decenios después de Conrado de Hirsau, Eberardo el Alemán, pero no es necesario comentarlos en detalle ahora, ya que lo que queremos es sólo mostrar lo abigarrado de semejantes repertorios). Está claro que entonces no se conocía directamente ningún autor griego (el citado «Homero» es el autor de la *Ilias* latina y, en otros casos, el relato de la guerra de Troya se leía en los textos latinos de Dares y Dictis, base de varias *Crónicas troyanas*). Basta, sin embargo, la nómina mencionada para advertir cuán varios son los textos incluidos en ella y de cuán diverso valor literario.

Sólo desde un punto de vista atento a lo histórico podemos, pues, considerar válidos cánones literarios estos repertorios, y en tal caso notando siempre su valor provisional (es decir, que de-

penden de los textos antiguos disponibles en ese tiempo oscuro). Por otro lado, debemos subrayar que —como el canon helenístico— también esas listas atienden a una finalidad didáctica e institucional, y tienen una notoria importancia para la tradición y transmisión cultural. Se revisten de *auctoritas* didáctica, aunque la selección no es ya tan aristocrática como en la Biblioteca alejandrina. Se recomiendan esos textos a los clérigos, los doctos profesionales, ya sea por su valor modélico o instrumental —en el caso de un gramático como Donato, por ejemplo—. Pero esos mismos textos se consideran la base de un «capital cultural» que los doctos manejan, pero que todos deben poseer.

Y, desde luego, para este repertorio valdría la definición de «canon» de D. W. Fokkema:

> Un canon de literatura puede ser definido a grandes trazos como una selección de textos bien conocidos y prestigiosos, que son usados en la educación y que sirven de marco de referencia en el criticismo literario.[5]

Lo que quiero decir, con este ejemplo, es que todo canon parece tener una limitación histórica y un valor provisional. Desde la distancia de siglos, desde nuestra perspectiva, una lista medieval resulta abigarrada y desequilibrada, pero ésa es otra cuestión.

4

Otro rasgo nos conviene destacar. Como en las listas de autores helénicos del Museo, estos repertorios medievales albergan textos de una sola lengua: están escritos todos en latín. El problema de un canon se complica mucho cuando aparecen varias lenguas y varias tradiciones culturales. En cierta medida, el valor literario de un texto está ligado a la lengua y la cultura en que se produce —y el juicio del crítico está, a su vez, guiado o influido por su propia lengua y tradición nacional—, y éste es uno de los mayores problemas en la formación de un canon europeo o uni-

versal, pero un problema, en todo caso, que no vamos a abordar aquí y ahora.[6]

Como hemos visto, esos cánones antiguos están ligados a una tradición escolar, y el buen conocimiento de tales autores «clásicos» constituye una marca de alta cultura apreciada socialmente. (Aunque tampoco conviene exagerar en la valoración social de la cultura literaria; los doctos y literatos ocupan puestos secundarios en la estructura social). El canon adquiere un peso normativo en la educación tradicional: se debe leer a esos grandes autores por su valor formativo (aunque no se vea ya muy claro qué es lo que forman) y por su función de modelos (aun cuando la idea de *mímesis* no sea ya un factor importante en la propedéutica del escritor).

Por otra parte, considerados desde la perspectiva actual, los cánones antiguos ofrecen numerosas dificultades. Son muy pocos los que pueden leer a esos autores griegos y latinos en sus lenguas, y esos *happy few* son a veces gente poco sensible a la literatura de la modernidad. No quiero suscitar ahora, evidentemente, la famosa y reiterada *querelle des anciens et des modernes*, pero no debemos, creo, olvidarla del todo. Siempre hay que contar con los cambios de sensibilidad en la percepción de los valores estéticos e incluso éticos de los textos antiguos. Por ejemplo, podemos preguntarnos si no es más «moderno» el viejo Homero que el refinado Virgilio o el retórico Lucano. ¿Acaso Eurípides no resulta más «moderno» que Corneille o Racine, por ejemplo, para nosotros?

La mera antigüedad no es ya garantía de la aceptación de un autor o un texto como «clásico», y la valoración de los autores considerados clásicos cambia con las épocas. Qué significa ser clásico, he ahí una cuestión que merece una aguda reflexión ligada a la espinosa pregunta sobre el valor y los límites del canon, el de antes y el de ahora. En todo caso, la flexibilidad del canon literario —sujeto a las variaciones del gusto y la crítica según las

épocas frente a la rigidez del canon eclesiástico— es algo manifiesto y obvio.

Los autores clásicos antiguos, griegos y romanos, son los que más siglos han resistido los vaivenes del compás canónico en la marejada literaria de las corrientes estéticas de todos los tiempos, sujetos también ellos a modas y variaciones, de acuerdo con el fervor de un público que los sostiene o los arrumba. Eso no quiere decir que la valoración de sus méritos no resulte de pautas más amplias que las meramente subjetivas. Los clásicos son, como escribió Schopenhauer, «la literatura permanente», *die bleibende Literatur*, que está en la base de la permanente revolución cultural.

El epicureísmo de La Fontaine y la moral de las fábulas[1]

1. Tricentenario y popularidad de La Fontaine

En 1995 se conmemoraba el tercer centenario de la muerte de La Fontaine (1621-1695). Los franceses, que gustan de honrar la memoria de sus grandes escritores, y saben hacerlo muy bien, organizaron numerosos actos en su honor. Conferencias, coloquios, exposiciones de sus obras y de sus ediciones ilustradas, publicaciones de algunos estudios nuevos y reediciones de otros[2] sobre el gran fabulista y los ecos de su obra en diversos países se suceden a lo largo de todo el año. Como el anterior las hubo en honor de Voltaire (en el tercer centenario de su nacimiento), en 1995 se multiplicaron las publicaciones en memoria de La Fontaine. No sé si aquí, en España, se le recordó; si así fue, se hizo muy discretamente. De modo que no estará de más que añada un breve artículo, no erudito ni solemne, tampoco como especialista de su obra, sino de simple admirador de sus fábulas, a esa rememoración. Y me gustaría hacerlo tomando como pretexto no una publicación reciente sino partiendo de la lectura de dos libros ya añejos pero enormemente atractivos sobre sus textos y su persona. El primero son las cinco conferencias que Jean Giraudoux leyó en 1936 y que en 1995 se reeditaron en libro de bolsillo; y el otro, el sagaz estudio de K. Vossler de 1919 (trad. esp. de 1947).

En todo caso, conviene hacer constar que la popularidad de La Fontaine corre pareja con su reconocido genio literario. Paradójicamente es un prestigio logrado por su dominio de un género literario menor y supuestamente dedicado a los niños, es decir, un tipo de literatura didáctica e infravalorada, como es la fábula. (La Fontaine escribió cuentos, odas, dramas y hasta alguna

ópera, pero todo eso quedó en el olvido pronto). Ese prejuicio transformado en costumbre ha dañado no poco a la lectura de sus textos, aunque los ha hecho enormemente difundidos. Todos los niños franceses han aprendido de memoria algunas fábulas de La Fontaine, pese a que ya J. J. Rousseau señaló, en su *Emilio*, con buenas razones, lo inapropiado de las mismas a la pedagogía infantil. En todo caso, las encuestas muestran que La Fontaine sigue siendo el autor más popular, después de Victor Hugo, en Francia. Y de él se han escrito frases tan rotundas como las de J. Joubert: «Nuestro verdadero Homero, el Homero de los franceses, ¿quién podría creerlo?, es La Fontaine»,[3] y de J. Giraudoux: «Las fábulas de La Fontaine eran… nuestros cuentos de *Las mil y una noches*»[4].

La Fontaine supo elevar un género menor como la fábula a un nivel poético excepcional gracias a su singular talento, porque fue un extraordinario poeta a la vez que un verdadero «genio del buen gusto», como señala Vossler. Como género menor, la fábula había atraído una mínima atención de los preceptistas de la poética. Apenas unas líneas le dedica Aristóteles en la *Retórica*, considerando los apólogos un mero instrumento en la decoración y la elaboración de los discursos (a pesar de la importancia de la tradición esópica en Grecia); y tampoco la tomó en serio Quintiliano (que desconoce la obra de Fedro, quien puede considerarse el gran modelo de las fábulas poéticas pero que no obtuvo el reconocimiento debido a su obra en su tiempo). Todavía Boileau, gran amigo de La Fontaine, se olvida de las fábulas y los fabulistas en su *Arte poética*. Fue, sin embargo, La Fontaine quien logró para el género en verso el reconocimiento universal. Sus obras se difundieron vertiginosamente en centenares de ediciones y múltiples formatos, y sus admiradores e imitadores fueron legión en Francia y en toda Europa. Cuando G. E. Lessing escribe sus importantes *Consideraciones sobre la fábula*, lo hace para incitar a volver a los modelos antiguos, para rescatar el género de la impron-

ta poética y ubicua de La Fontaine; pero es ya tarea inútil y sin éxito, como la tradición de los fabulistas, tan numerosos en los siglos XVIII y XIX en toda Europa, demuestra de forma apabullante.

2. Inadecuadas lecciones y moral cruel para niños

Todo ello a pesar del malentendido de que las fábulas son un tipo de literatura didáctica para niños. Tanto Vossler como Giraudoux, como cualquier lector algo avispado de nuestro autor, no dejan de advertirlo. Ya lo había dicho, aunque con menos gracia y más severamente, J. J. Rousseau. Concluye Vossler el libro con estas frases:

> Estas fábulas no son para niños ni La Fontaine es un educador. No hay quizá ningún gran poeta auténtico que lo sea de verdad. La gente que nos habla de Dante o de Goethe como educadores no tiene idea de lo escabroso y difícil que es el negocio de la educación. [...] Este La Fontaine que se da a leer a los niños —escribe Sainte-Beuve— es como vino tinto añejo, que cuando mejor sabe es cuando ya se han pasado los cuarenta.

La Fontaine no es, desde luego, un moralista al uso de los niños. Como Giraudoux subraya muy brillantemente (pág. 114 y ss.), la enseñanza de las fábulas subvierte las creencias de la moral religiosa y la ética tradicional. Porque los apólogos enseñan que triunfa el más fuerte o el más astuto, que no hay otra justicia que la de la fuerza brutal o la trampa engañosa. «La razón del más fuerte es siempre la mejor», dice una de las más agudas sentencias de La Fontaine. (No puedo estar, sin embargo, de acuerdo con Giraudoux cuando comenta que es La Fontaine quien ha revolucionado el mensaje moralizante de la fábula, pues esa lección de que el mundo es injusto, cruel y engañoso ya estaba en Esopo y en Fedro). Si los niños aprendieran su moral de los ejemplos de La Fontaine, saldrían, como señala Giraudoux, avaros, brutales, astutos, desconfiados y amantes de compromisos; y un tanto desconcertados ante ese mundo bestial que el fabulista retrata de

modo tan fresco y agudo. El mundo de las bestias parlantes es de una ferocidad extrema. El fabulista cuenta todo con su humor alegre porque es un cínico redomado. Como escribe Giraudoux:

> La moral laica consiste en pretender que la justicia reina en este mundo por el hecho de la excelencia de sus instituciones; la moral religiosa, que la justicia reina por el hecho de la providencia divina. Ahora bien, cada fábula de La Fontaine es una negación de estas dos verdades. Abrid su repertorio al azar. No os enseñará más que una cosa, no pondrá de relieve sino una sola verdad: la injusticia reina en el mundo debido a la maldad y la desigualdad de los hombres, así como a consecuencia de la indiferencia divina. Ninguna de las teorías destinadas a procurar un lugar algo ventajoso al hombre en esta tierra queda admitida por La Fontaine. El hombre no es naturalmente perfecto como dirá Rousseau: es ambicioso, traidor, mezquino. La civilización no lo ha mejorado, como dirá Voltaire, sino al contrario. Se matan y se destrozan más seres en La Fontaine que en toda la tragedia entera; todos mueren aquí: hijos de rey, durmientes tendidos en los jardines, corderos que están bebiendo; y no mueren siempre, como se muere en las tragedias, por una mano hostil: son muertos por la necedad del azar, el durmiente muerto por su amigo el oso, el ciervo hambriento, por sus más queridos amigos. Este pretendido manual del corazón es la catástrofe universal: los hermosos árboles se desploman, las ranas revientan o son devoradas por las grullas, el asno es sacrificado porque es bueno, el granjero, arruinado por la tormenta porque le gustan los viajes. […] No hay piedad en La Fontaine.[5]

La sociedad de los animales esópicos refleja la de los humanos en un espejo un tanto grotesco. Las especies animales equivalen a los caracteres y los papeles sociales. También en la sociedad hay leones, asnos, liebres, corderos, zorros, lobos y otras especies. El mundo de las bestias parlantes es pintoresco, divertido, pero encierra un fondo cruel y descubre una visión desilusionada del comportamiento feroz de los humanos. Ya Fedro, en alguno de sus sagaces prólogos, avisa de que se sirve de los apólogos para denunciar el comportamiento de los poderosos. Con el disfraz de las bestias se puede presentar cualquier drama sin que parezca hiriente su conclusión. Pero mientras que en Fedro encontramos una visión pesimista de la sociedad espejeada esperpénticamente por las fábulas, en La Fontaine, por el contrario, nos sorprende

siempre su aspecto amable, cómico, alegre, por más que abunden muertes y destrozos. Coinciden Fedro y La Fontaine en pensar que el mundo es así, como lo pintan las fábulas. Pero mientras Fedro se duele y desespera, La Fontaine encuentra el espectáculo divertido.[6]

3. Admirador de la Rochefoucauld

La Rochefoucauld publicó sus *Máximas* en 1665, unos pocos años antes de la primera colección de *Fábulas* (1668) de La Fontaine. Éste lo cita en dos ocasiones (I, II y X, 14) con máximo aprecio. Vossler comenta cuán bien encajan las concepciones sobre la sociedad de uno y otro escritor, tan atentos ambos a desenmascarar las ficciones del disimulo social. «Bajo los miles y miles de velos engañosos que tejen la bondad, el agradecimiento, la nobleza y todas las demás actitudes de la virtud, se esconde sólo el puro y desnudo egoísmo». «Los hombres no podrían vivir largo tiempo en comunidad si no se engañasen recíprocamente». Cualquier sociedad humana, lo mismo el más distinguido salón parisién que la corte del rey Sol, sólo es posible e imaginable por el encanto de los perfumes y el oropel de los trajes con que se ha rociado el vestido al fétido y salvaje género humano.

Éstas son las ideas fundamentales en que coinciden las fábulas de La Fontaine con las máximas de La Rochefoucauld. De igual manera que la prosa aguda y epigramática de éstas abre el traje del hombre de sociedad, poniendo al descubierto la bestia que tras él se oculta, así también, por otra parte, prestan las fábulas de La Fontaine al zorro, al lobo y al león un delicioso y ameno francés y una actitud social que los hacen aparecer como criaturas semihumanas de su época y su país.

> Lo que La Rochefoucauld desintegró fue reunido algunos años más tarde por La Fontaine, valiéndose para ello de la fábula y la fantasía. Aquél pulimentó para la sociedad de su tiempo el espejo filosófico; éste, en cambio, el artístico.[7]

Y sigue Vossler destacando cómo «ambos escritores se complementan y asemejan también en el hecho de que los dos se sienten completamente extraños en una sociedad cuya naturaleza tan agudamente observaron y tan cruelmente descubrieron hasta en sus más recónditos momentos…». Pero quedémonos en lo apuntado, ese curioso paralelismo de ambos, finos observadores y discretos y un tanto cínicos comentaristas instalados en los márgenes de la sociedad cortesana. Como satírico, La Fontaine es muy sinuoso, no insiste demasiado, sus censuras son sutiles y agudas, pero en su producción domina un ligero y versátil humor.[8]

Lo cual no impide que, para quien sabe leerle, guarde profundos pensamientos y una fina ironía bajo la aparente ligereza de sus poemas. Como pensador lo reivindica Ph. Sollers en un artículo de *Le Monde des Livres*, del 17-3-1995, titulado «Philosophie de La Fontaine», que a continuación traduzco:

> La música de La Fontaine envuelve y disimula su pensamiento, que tiene el aire sencillo, infantil, evidente, mientras que es probablemente uno de los más extraños y de los más libres de todos los tiempos. Si digo que hay más relación entre La Fontaine y Rimbaud, Mallarmé y Apollinaire que entre La Fontaine y Valéry, puedo dar la impresión de enunciar una paradoja. Y, sin embargo, así es: nada hay menos neoclásico que un clásico; nada más clásico que un moderno no modernista.

4. Influencias de Gassendi, otro epicúreo

Alude Ph. Sollers al gassendismo de La Fontaine, que bien puede ser una clave de su pensamiento y de su alegre talante frente a un universo tan disparatado, injusto e irremediable como el de las fábulas. Como un discreto epicúreo —no un epicúreo «vulgar», como en cierto momento escribe Giraudoux—, el fabulista sabe mantener su buen humor y esa *joie de vivre* y esa *gaîté* que impregna su obra. Frente al pesimismo y agrio humor de un Fedro, por ejemplo.

Encuentro muy bien desarrollado este apunte en unos párrafos del prólogo de A. Adam en su pulcra edición de las *Fables*[9], que traduzco a continuación:

> Por eso mismo, la moral que se deducía de los nuevos repertorios no era ya la sabiduría que enseñaban las fábulas de Esopo. Era la actitud del Sabio, tal como Gassendi lo había definido. Persuadida de que el hombre era arrastrado por la opinión y los errores comunes, la tradición gassendista había recomendado desconfiar, sopesar con cuidado las afirmaciones admitidas más habitualmente. Y al tiempo aconsejaba a los sabios aceptar el orden de las cosas, el de la naturaleza, el de la sociedad. Pues resulta vano rebelarse, vano también soñar en un orden mejor y afligirse porque la realidad no se ajusta a nuestras quimeras. Lo que en la primera colección de fábulas era fidelidad a una antigua tradición de sabiduría, revestía en la segunda el carácter de una filosofía moral muy precisamente definida.

(No nos interesa ahora distinguir, como aquí hace Adam, el espíritu de la primera colección de fábulas, de 1668, más fiel a los antiguos, de las posteriores. Sí que es interesante recordar que La Fontaine tiene ya 47 años cuando publica sus primeras *Fables*; es decir, que ha llegado a ellas tras una larga experiencia vital y poética: es ya en ese momento un escritor muy maduro intelectualmente, que ha sesgado diversas tendencias espirituales de la época, como el jansenismo y el pietismo, pero que ha sabido mantener una clara independencia personal).

Hay, en esa simpatía por el sistema de Gassendi, una elección filosófica muy significativa. Rechazo del cartesianismo (y no sólo porque Descartes creyera que los animales eran como máquinas) y también del platonismo (al que intenta acercarlo M. Fumaroli). Y en esta actitud —en la que parece influir su talante personal tanto como su moderación— queda manifiesta su filiación epicúrea. De un lado, en su comprensión de la naturaleza y la sociedad en su conjunto animado y azaroso, que es la de un epicureísmo cristiano, como el de Gassendi; pero también en tres puntos muy importantes en su obra y su modo de ser: el

aprecio por la serenidad de ánimo, por el placer, y su culto de la amistad.[10]

Como es bien sabido, justamente en eso demuestra el epicúreo su gusto por la vida feliz. Debe renunciar a modificar una sociedad que le resulta ajena y desordenada, pero se complace en los cotidianos goces que la amistad y los placeres sensibles le procuran. No otra cosa es la *hedoné*, que en francés puede traducirse por *plaisir, volupté* y *joie*. ¡Y qué buen epicúreo resulta La Fontaine! En el himno al Placer —*Volupté*— que encontramos al final de su cuento *Amours de Psyché* (el cuento está tomado del clásico cuento de Apuleyo pero la plegaria al Placer es original), y que Ph. Sollers califica como «el más bello verso y el pensamiento más profundo de La Fontaine», recaba su hedonismo una clara y personal expresión: «J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique, / la ville et la campagne, enfin tout. Il n'est rien / que ne me soit souverain bien, / jusqu'au sombre plaisir d'un coeur mélancolique».

Hasta la melancolía, en efecto, puede entrar en esa feliz combinación que lleva, en la serena contemplación y la resignación epicúrea de una *aurea mediócritas*, a gozar de todos los instantes de la vida, más allá de los infortunios y las ambiciones vanas que el sabio epicúreo desprecia. El mundo es injusto, cruel, abundan en él los mezquinos y los vanidosos, la gente agresiva sin escrúpulos y con muchas ambiciones, pero no hay que entrar en la refriega. Son como las bestias de la fábula. Conviene verlos actuar y saber a qué atenerse; y así, tomando las buenas distancias, el espectáculo puede ser divertido. Los verdaderos goces de la vida, como ya advertía Epicuro, no requieren esas fieras y vanas competiciones.

> Mucho antes que Montesquieu, La Fontaine ha comprendido [traduzco de nuevo a A. Adam] que el principal resorte que hace mover la gran máquina de la monarquía es la vanidad. Y observa el nuevo hecho que estaba modificando el rostro de la nación: la búsqueda del provecho, una búsqueda que empuja a los hombres a las empresas más azaro-

> sas, que no se satisface con la fortuna adquirida porque les es preciso siempre más dinero, más lujo y ganancias cada vez más rápidas.[11]

Esos dos motivos, la vanidad y el afán de ganancias, estaban ya bien denunciados en las fábulas clásicas —de Esopo y Fedro—. Y por ello justamente no resulta muy original La Fontaine en sus temas, aunque sí en sus tonos y su estilo poético. «La Fontaine debe a Esopo, Fedro o Bilpay lo mismo que un actor genial debe a su apuntador», puntualiza Vossler. Ese distanciamiento del fabulista frente a los atribulados o taimados personajillos de las fábulas es un rasgo de su talante epicúreo.

Por otro lado está su aprecio cordial de la amistad. Basta con recordar dos de sus más conocidas y, en este caso, muy originales fábulas: la de *Los dos palomos* y la de *Los dos amigos*. La amistad es, en efecto, un tema recurrente en las fábulas antiguas. Pero allí siempre está tratada desde un punto de vista utilitario: conviene tener amigos útiles para el socorro oportuno, no despreciar a los enemigos, por pequeños que parezcan, y no hacer amistades con quienes no son de fiar; tales son los consejos prácticos de algunos apólogos esópicos. Pero La Fontaine va mucho más allá. Esa amistad que lleva a sufrir por el amigo, a preocuparse por él, a buscar su auxilio y su felicidad por encima de los propios intereses, está lejos de los consejos utilitarios y egoístas del género, de la moral al uso e incluso de las sentencias epicúreas. (Si bien es sabido que Epicuro y los epicúreos iban más allá de la teoría en la práctica afectuosa de la amistad). De La Fontaine sabemos que fue bien querido de las damas, sin suscitar pasiones vehementes, y bien apreciado por sus amigos. (Entre éstos estaban los grandes escritores de la Francia de Luis XIV: Racine, Molière y Boileau, con los que mantuvo una famosa tertulia. Pero la amistad no está, desde luego, determinada por ningún género literario). Resulta enormemente simpático ver cómo en este punto se desvía La Fontaine de la falsilla moral de la tradición para mostrarnos sus sentimientos propios.

5. Talante epicúreo y despreocupada serenidad

Por lo demás, en el epicureísmo de La Fontaine hay que ver no tanto un aprendizaje filosófico sino un rasgo armónico de su propio talante que se encaja en una razonable concepción del mundo. Se ha destacado muchas veces que la ligereza y la libertad de sus poemas responde a su carácter, a su modo de ser, «ondulante y diverso». Admirable, en efecto, por su flexibilidad y su falta de ambición, La Fontaine se las arregló para esquivar bien esas trampas de la vida seria que Giraudoux califica de tentaciones: la tentación de la vida burguesa, la de las mujeres, la de las glorias del mundo, la de la literatura prestigiosa y la del escepticismo y la religión. La distracción, la inconstancia, la somnolencia, la falta de seriedad y la ironía le salvaron: «La inconstancia de un alma en sus placeres ligera, / inquieta y por doquier residente pasajera», como escribe de sí mismo en su carta *Discurso a madame de la Sablière*. Gozó como nadie de sus dos grandes aficiones, la soledad y el sueño. Los pensamientos divertidos, las vagas conversaciones, el juego, las novelas y lecturas dispersas, los ensayos poéticos, los cuentos libertinos, los amoríos se llevaron su tiempo. Como escribió en esos versos de su propio epitafio: «Jean s'en alla comme il était venu, / Mangea le fonds avec le revenu, / Tint les trésors chose peu nécessaire, / Quant à son temps, bien le sut dépenser: / Deux parts en fit, dont il voulait passer / L'une à dormir, et l'autre à ne rien faire».

Ese menosprecio de las riquezas, del medro social, esa negligencia para lo serio, esa distracción que alcanzó en él caracteres extremos —a tal punto que descuidó su hacienda, olvidó a su mujer y su hijo, vivió siempre cobijado bajo la protección de tal o cual amigo rico o amiga noble, relegando sus deberes, llegando tarde de continuo a las sesiones de la Academia y olvidando objetos y compromisos— se acompasa con su humor versátil y es la base de su serenidad de ánimo. Tanto en su vida como en su obra, en general, se refleja ese talante que tan bien va con el de

un epicúreo atento a los verdaderos placeres, que no son los de la sociedad ni los de la opinión común.

Y su modo de ser es lo que funda la versatilidad de su obra, en la que los cuentos lúbricos y los temas frívolos alternan con las sagaces fábulas y las traducciones de obras de piedad, intentadas ocasionalmente. Si él mismo fue bien consciente de su frívola inconstancia, no intentó remediarla; y esa despreocupación es una de las fuentes de su serena alegría. Lo señala muy bien Giraudoux. Pero también Vossler:

> Por doquier acecha la personalidad de La Fontaine: se la supone uno detrás de cada palabra y nunca es posible apresarla. Apenas si ha mostrado su rostro de fauno tras un verso o una frase episódica cuando ya se ríe mefistofélicamente en otro lugar para enseñarnos inmediatamente una lágrima de emoción o una sonrisa de niño y para hacer desaparecer todo ello tras una mirada entristecida en el verso siguiente. El estado de ánimo fundamental en persona tan inconstante no puede ser, naturalmente, más que alegre y gozoso. Todos sus críticos se hallan de acuerdo en este carácter gozoso y alegre del arte de La Fontaine. Si sobre algo se puede discutir es sobre si es satírico o humorístico. Y es que no sólo hay satíricos amonestadores, coléricos y sangrientos sino también satíricos alegres y de temperamento relativamente sereno.**[12]**

Esa despreocupación respecto a las riquezas, los honores y las obligaciones habituales de la vida fue la más notoria virtud de La Fontaine. En el mundo conflictivo y bestial que representan las fábulas de los animales parlantes, la ambición, la vanidad y el afán de venganza son los motivos constantes de la feroz lucha por la vida. Como en la Francia de su época, como en el mundillo cortesano de París, ésos son los motivos de la lucha por la vida: la ambición, la vanidad, las rivalidades que hacen de la sociedad un cruel teatro de peleas y desdichas. Eso es lo que impulsa a unos y otros en su continua refriega cotidiana y lo que trae consigo tantas desgracias y desastres. El mundo es así, y triunfar en él requiere practicar esos engaños y adecuarse a esas violencias.

Pero quien, como nuestro fabulista, no tiene afán de medro ni lucro, quien no ambiciona ni está ávido de honores, no tiene por

qué sentirse entrampado en ese juego de pasiones y astucias. Puede observar el juego desde su retiro, sin tomar partido ni recibir los golpes de unos y otros. Como se aconseja al final de la fábula de *El hombre y la serpiente*, una de las más amargas del repertorio, para evitar la cólera de los poderosos, el prudente sabe «hablar de lejos o bien callarse». Y quien observa así el espectáculo de la vida puede incluso divertirse con el espectáculo. «Una amplia comedia de cien actos diversos / y cuya escena es todo el universo». Como el sabio epicúreo que, retirado de la política y de las competiciones duras, aprecia los pequeños placeres de la vida, no se deja arrastrar por las vanas palabras ni los falsos honores y goza de una larga felicidad. Y disfruta dedicando sus ocios, olvidado de los rigores sociales y otras necias empresas, a la literatura, al amor y a los sueños.

6. Originalidad y mímesis: temas y tonos

La Fontaine no quiso ser original en sus temas. En la famosa *Querelle des anciens et des modernes* contemporánea, él estaba más bien de parte de quienes pensaban que se debía imitar a los antiguos pero sin servilismo, sin desdeñar lo nuevo, en los tonos y matices sobre todo. Tomó sus motivos de Esopo, Fedro, Babrio y otros fabulistas, incluyendo los orientales, como Bidpay (o Bilpay), en una imitación que, como él mismo advierte, «está lejos de ser esclavitud». No toma sino la idea y los personajes, pero los revive y recrea con una sutileza y una libertad, con otra música y un marco de sorprendente nuevo encanto. Su originalidad está en la forma y en el tono poético, no en la materia, como ya nos advirtió él mismo y reconocen los críticos. («Son originalité est dans la manière et non dans la matière», escribió Sainte-Beuve). Es decir, en lo literario de la narración, en la poesía con la que envuelve y desarrolla sus relatos, mínimas estampas de singular gracejo. Se propuso, como cuenta en su prólogo al primer volumen, *égayer l'ouvrage*, tomando sus temas de Fedro y de Esopo, mediante sus nuevos aires, en ese francés claro y flexible, con su

personal humor y su encanto, y así rescata un género menor como era la fábula para la poesía. (Como ya quiso hacer Fedro; pero sin menoscabar al gran poeta latino, tan injustamente preterido, La Fontaine lo logra con una gracia poética y un humor insuperado). Y ese encanto de La Fontaine no reside en su calidad de moralista sino de sereno y alegre narrador de unos casos de extraña y curiosa estampa —bestias y árboles parlantes, saltarinas lecheras y otras estrafalarias figuras— con una sorprendente conclusión, muchas veces cruel. Con su aire de marionetas prontas al destrozo, los títeres de la farsa los toma prestados de Esopo y otros fabulistas pero los mueve con nueva soltura al recontar más alegremente sus aventuras ejemplares.

«Canto a los héroes cuyo padre es Esopo, / tropa cuya historia, si bien es mentirosa, / contiene verdades que sirven de lecciones», escribe en su advertencia prologal. Curiosos héroes estos, resucitados para un curioso canto, del que se subraya la intención moral, pero que sirven no sólo para aleccionar, sino para divertir y advertir sobre la feria de las vanidades del mundo. Moralejas no para niños sino para degustadores de la literatura, como ya dijimos. Es la manera de contar de La Fontaine, bien ejercitado antes en sus cuentos lascivos y alegres, discípulo de Boccaccio y devoto de Virgilio. Pero es justamente la adecuación de los breves relatos y la personalidad serena de este ameno epicúreo, que sabe tomar sus distancias y saborear festivamente sus relatos, lo que da a las fábulas su nueva dimensión poética y compensa su didactismo y lo que hará del género uno de los tipos de relato más imitados en toda Europa durante dos centurias.

Hablaba J. L. Borges en cierta ocasión de que si uno pudiera resucitar para una charla a sus autores favoritos, no tanto por la propia grandeza intelectual sino por su amabilidad, a él le habría gustado conversar con Cervantes y con Virgilio, entre otros (y no con Quevedo, por ejemplo, que debió de ser, según Borges, bastante hosco y pedante).

Si a uno se le ofreciera esa oportunidad de conversar con los autores especialmente simpáticos por su carácter, y de charla amable y fantasía poética —quizá se dé tal posibilidad en otro mundo, como imaginó Luciano y algún otro—, yo elegiría charlar con La Fontaine, que sin duda fue —como también a buen seguro Sócrates, Apuleyo y Montaigne— un magnífico y muy divertido contertulio.

Borges y los clásicos de Grecia y Roma

> De mí sé decir que soy lector hedónico; nunca he leído un libro porque fuera antiguo. He leído libros por la emoción estética que me deparan y he postergado los comentarios y las críticas.
>
> J. L. BORGES

Entre las varias lenguas que Borges aprendió no estaba, ciertamente, el griego antiguo. Pero sí el latín, por el que sentiría una aguzada nostalgia en sus últimos años, ese latín de Virgilio.[1] Fue en los versos del gran poeta —repasados escolarmente en su adolescencia en Ginebra y en Mallorca— donde seguramente aprendió a percibir la persistente melodía de «la antigua cadencia del hexámetro», la magia de algunos adjetivos (como *lento*, y *arduo*) y la fascinación de la luna amistosa en los poemas.

¡Cuántas veces, en sus poemas tardíos, invoca el nombre del poeta latino! El ciego debe recurrir a su memoria para repoblar su mundo de imágenes y el anciano vuelve con gusto a los recuerdos de su juventud. De tal modo, esas reiteradas invocaciones a Virgilio y al latín en las poesías de senectud de Borges son rescoldos y ecos de los años de su juventud, de lejanas lecturas reavivadas luego, en los largos insomnios y años de soledad.

De Homero recuerda Borges singularmente la ceguera, que decidió su destino, desviándolo de la acción al canto y la literatura. Es «el hacedor» por excelencia. En la ironía subyace una etimología griega: «hacedor» es poietés, en griego, el poeta creador. De sus dos epopeyas recuerda sobre todo la *Odisea*. Con Heráclito, Ulises es uno de esos símbolos griegos que obsesionaron a Borges.

Otros temas de origen helénico son el laberinto —con su angustioso Minotauro—, la saeta eleática no más veloz que la tor-

tuga de Zenón, el río de Heráclito hecho de tiempo y agua, y esa anhelada Ítaca que tal vez no retendrá a Ulises.

La primera mitología que, de niño, frecuentó Borges fue la griega. Su primera obra —escrita en inglés, a los siete años— fue un manual de mitología clásica. En ese librillo augural estuvo su primera descripción del laberinto de Creta, prototipo de otros.

De su padre, profesor de psicología, escéptico, heredó también la afición a meditar sobre las aporías eleáticas y las ideas platónicas.[2] La refutación del tiempo y del espacio, que Borges perseguirá en tantos textos, es una secuela de las charlas con su padre en los años de su niñez. Una y otra vez volverá Borges, a lo largo de decenios, a las mismas imágenes: el laberinto, la tortuga que Aquiles no logra alcanzar, el tiempo que se vuelve sobre sí mismo, el río en el que no podemos bañarnos dos veces, y que está hecho de tiempo, como nosotros.

Los temas clásicos ocupan en la obra de Borges un lugar menor que en otros grandes escritores latinoamericanos admirados por él. No siente ese fervor por lo helénico idealizado que tuvieron Rubén Darío y Leopoldo Lugones, ni ese conocimiento profundo y extenso que tuvo Alfonso Reyes, gran helenista. Sin embargo, esas alusiones a algunos símbolos griegos y, en menor medida, a algunos textos clásicos, significan bastante en su obra escrita.[3]

Me parece importante, especialmente importante y sugerente, la abundancia de alusiones a esos símbolos y textos en los poemas de su vejez que, a mi parecer, retoman nostalgias, inquietudes, obsesiones, de toda su vida. Es más, en su mayoría, esas imágenes reiteradas y obsesivas responden a improntas de su adolescencia y su niñez.

La poesía de Borges es, en una gran medida, como la de los poetas helenísticos, un *arte alusiva*. Procede por evocación de otros textos y quiere suscitar ecos con sus numerosos nombres

propios y citas vagas o precisas. Toda la obra de Borges es la de un escritor que se recrea en jugar con la tradición literaria y en mezclar lo vivido con lo leído, el mundo y la biblioteca confundidos. Sus escritos tienen vocación de palimpsestos (en el sentido del libro de G. Genette),[4] y sus poesías más íntimas suelen encerrar algunas ventanas hacia ese pasado libresco. Como en un viejo poeta alejandrino, ecos y reflejos lo ahondan.

Según el catálogo de citas del libro editado por la Biblioteca Nacional de Madrid en 1986, Homero está citado 65 veces en sus obras. La lista de este volumen antológico, titulado *Borges*, resulta útil para un vistazo de conjunto y para advertir sus preferencias. Virgilio está nombrado 56 veces y Platón 52. Quedan algo por debajo de Shakespeare (113), Dante (77), la Biblia (95) y Lugones.[5] Homero está citado, además, en casi treinta obras. Si añadimos que muchas veces no se le cita a él, pero sí a un personaje o a una escena de la *Odisea*, por ejemplo a Ulises y a Proteo, y contamos estos pasajes, tal vez sea Homero el autor más veces evocado en la obra de Borges.[6]

Pero éste suele reducir los nombres a símbolos y reitera las alusiones a un mismo motivo o a una misma imagen. Heráclito (citado 34 veces según ese catálogo,[7] y dos más en *La moneda de hierro*, donde se le dedica un poema entero) es siempre el pensador del río incesante. Siempre se le cita por el fragmento 91 DK, que viene de Platón: «todo fluye», «no podemos bañarnos dos veces en el mismo río». Somos un río de tiempo, glosa Borges, todos somos Heráclito y, sobre todo él, Borges. Quizás en algún texto late una alusión al fuego como principio cósmico, pero todo el resto de los fragmentos del presocrático no son citados nunca. Otro presocrático citado es Empédocles —por ese fragmento en que recuerda varias metamorfosis: «He sido un niño, una muchacha, una mata, un pájaro y un mudo pez que surge del mar»—, y también Pitágoras, evocado en relación con el eterno retorno.

Con respecto a Homero, notamos que prevalecen dos motivos en sus reiteradas evocaciones. En primer lugar, es el bardo ciego; el poeta al que la progresiva ceguera obliga a renunciar a los esfuerzos de la guerra para dedicarse a cantar las hazañas de otros. Borges ve en la leyenda del aedo ciego un anuncio mitológico de su propio destino. En segundo lugar, es el creador de la *Odisea*, que Borges prefiere con mucho a la *Ilíada*. (Como, entre las obras de Virgilio, prefiere la *Eneida*, con su héroe errabundo y fatídico).

1. La afición mitológica

A los siete años, el pequeño Georgie había escrito un libro o algo parecido, «un manual en inglés, de unas diez páginas, sobre mitología griega». Así lo recordaba Borges en sus conversaciones con Burgin: «Debió de haber tenido unas quince páginas, con la historia del Vellocino de Oro y el Laberinto y Hércules, que era mi favorito, y después algo sobre los amores de los dioses, y la historia de Troya. Eso fue lo primero que escribí».[8]

Muchos años más tarde, Borges en su *Manual de zoología fantástica* (ampliado luego en *El libro de los seres imaginarios*) y en *Antiguas literaturas germánicas* sigue escribiendo resúmenes de textos mitológicos. Siempre tuvo, desde la niñez, una incansable afición por la mitología. Primero la griega, y luego la germánica y la nórdica. En sus versos alterna Homero con Snorri Sturluson, Troya y Ulises están evocados junto a las espadas de hierro de los anglosajones. La nostalgia de la épica le viene de la niñez y está ligada a ciertos arquetipos míticos. («El repetido remo de Jasón, la joven espada de Sigurd», coinciden en un texto de *La rosa profunda*. Y hay otros ejemplos semejantes).

No son muchos los poemas enteros de contenido mitológico griego: en *El otro, el mismo* encontramos «Edipo y el enigma» (pág. 260), en *La rosa profunda*, dos sonetos sobre Proteo (págs. 443-444), en *Historia de la noche*, un vehemente «Endimión en

Latmos» (págs. 524-525). Pero son muchas las menciones rápidas de alguna otra figura —Aquiles, Helena o Jasón, por ejemplo—. Sobre este héroe y su gesta —la del Vellocino de Oro, que figuraba en el manual de la niñez—, Borges había comentado el curioso relato novelesco de William Morris, *The Life and Death of Jason* (1867), en su ensayo «El arte narrativo y la magia» (1932) recogido en *Discusión*.

Hay numerosos motivos clásicos recontados en el *Libro de los seres imaginarios* (antes *Manual de zoología fantástica*) y algunos en su *Libro de sueños* (1976), buenas muestras de esa afición de Borges a las antologías y los resúmenes. En el primero encontramos todos los monstruos de la mitología griega (centauros, esfinges, sátiros y sirenas, la Hidra de Lerna, la Quimera, el inolvidable Minotauro) y algunas extrañas criaturas testimoniadas por Plinio (como el basilisco y el catoblepas) o Heródoto (los Grifos y el Ave Fénix). En el segundo se catalogan sueños de la *Ilíada* y la *Odisea* y el «Sueño de Escipión» relatado por Macrobio. El gusto de Borges por las enumeraciones y por los artículos de las enciclopedias se une a su claro estilo y a una notable originalidad en el enfoque, en algunos casos. (Véase, por ejemplo, el artículo «Monóculos» dedicado a los Cíclopes).

Es interesante notar que en la selección de su «Biblioteca personal» —que incluye unas sesenta y tantas obras— no hay más que tres autores clásicos: Eliano, Heródoto y Virgilio (la *Eneida*). Es curioso encontrar ahí a los dos primeros (a Eliano lo cita sólo una vez en el *Libro de los seres imaginarios*, donde Heródoto es citado cuatro veces; Heródoto es citado un par más en otros libros). No nos sorprende encontrar ahí a Virgilio, con un prólogo muy afectuoso; sí, en cambio, no encontrar en la serie de lecturas preferidas la *Odisea*. Se me ocurre una posible explicación: la había leído en inglés y la tenía en inglés, y no apreciaba ninguna traducción castellana de Homero (él, que comentó «las versiones homéricas» inglesas). La «Biblioteca personal» responde a una

propuesta editorial argentina, en un momento de alto prestigio de nuestro autor, y es bastante arbitraria. Pero recoge libros leídos por Borges muchos años antes —con esa lealtad tan suya— y otros más recientes. Es interesante que ahí estén *Los mitos griegos* (en su versión breve) de Robert Graves.

2. El laberinto

Son de evidente origen helénico algunos de los más persistentes motivos del pensamiento de Borges: el laberinto, un tema mítico que se configura en metáfora obsesiva, y las aporías de Zenón: la flecha inmóvil y la tortuga perseguida por Aquiles. Los ejemplos del filósofo eléata serán el punto de partida para una refutación del tiempo. Podría añadirse también el tema del tiempo circular y la teoría del eterno retorno, atribuida a Pitágoras o a los estoicos. Y el río de Heráclito.

Son bien conocidos los ensayos en que Borges explora las reinterpretaciones de esas ideas filosóficas, siguiendo su rastro en otros pensadores europeos. Borges recupera literariamente esos temas metafísicos y aproxima la metafísica a la imaginación fantástica. (Este aspecto de su obra está bien estudiado)[9].

También está muy comentada y analizada su visión del mundo como laberinto. Incluso su obsesión con esa metáfora, expresada reiteradamente en algunos relatos breves y aludida en muy numerosos versos. Ana María Barrenechea, Anderson-Imbert, Alazraki y otros[10] han comentado muy sagaz y certeramente las implicaciones y sentidos de esta pesimista visión del mundo, como infinita trampa de un ser solitario, prisión engañosa, biblioteca babélica. No insistiremos en esos aspectos. Nos limitaremos a señalar algunos textos poéticos en que queda más destacado su origen mitológico griego.

En cuanto a sus orígenes en la biografía de Borges, remitimos a las páginas que le dedica Emir Rodríguez Monegal en *Borges. Una biografía literaria*[11] en el capítulo titulado «El habitante del

laberinto».[12] Como otros ya habían advertido, se subraya que Borges se identifica con el monstruo prisionero, Asterión, y no con el héroe Teseo. (Quizá también él viera a su hermana Norah como una mágica Ariadna, sugiere al margen Rodríguez Monegal, pero es dudoso). La insólita perspectiva de «La casa de Asterión» (en *El Aleph*, 1949) puede contrastarse con el sencillo resumen del mito griego, extraído de Apolodoro, en el *Libro de los seres imaginarios*, aquí titulado «El Minotauro». Es curioso el final, que relaciona el mito con los sueños, con una pesadilla más antigua y angustiosa: «Probablemente, la fábula griega del Minotauro es una tardía y torpe versión de mitos antiquísimos, la sombra de otros sueños aún más horribles».

«Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante misterioso», comenta Borges acerca del relato mítico. Son muchas las formas del laberinto en los textos borgianos: un inmenso palacio o una intrincada cueva, un jardín de senderos bifurcados, una babélica biblioteca, un desierto, el mar, un libro de arena, una línea recta. El monstruo del laberinto es el poeta, ciego, solitario, amenazado por la muerte, esperando un destino imprevisto. La «simpatía con el Minotauro» —de que habla Anderson-Imbert en su análisis de «Asterión»— es el rasgo más marcado del cuento borgiano: «simpatía» en su sentido etimológico, no sólo «compasión» sino coincidencia afectiva. Es Asterión quien refiere la historia, desde su angustiosa espera. Borges es Asterión, como señalan los comentaristas. Pero también el lector lo es, huésped de su propio laberinto, como Borges sugiere. Todos lo somos.

Hay en *Elogio de la sombra* dos poemas sobre el mismo motivo («El laberinto» y «Laberinto»). Como Guillermo Sucre anota, el primero es «como la transposición poética de "La casa de Asterión"» —a unos veinte años de distancia—; en el otro, el mítico palacio con sus circulares galerías, pasillos y recovecos, se ha desvanecido, como la figura del monstruo medio toro. «El laberinto

es todo el universo y no deja de ser revelador que la *persona* que habla en él sea un yo que se desdobla en un *tú*. Dice: "No habrá nunca una puerta. Estás adentro / y el alcázar abarca el universo. / Y no tiene anverso ni reverso / ni externo muro ni secreto centro". El laberinto es el universo y el caos. Además, ya no hay en él monstruos: "No existe. Nada esperes. Ni siquiera / en el negro crepúsculo la fiera"»[13].

El laberinto, que era un elemento del mito griego, y también un reflejo fantástico de un vasto palacio de innumerables y misteriosas galerías, en Cnossos, en la antigua Creta, donde hubo un culto del toro y ritos taurinos con intrincadas danzas, ha devenido un símbolo y una metáfora. En la evocación de Borges el cautivo Minotauro ocupa el centro del relato, es la oscura voz que cuenta su encierro y su agónica espera del Otro. En el mito griego es Teseo el gran héroe quien protagoniza el encuentro con el monstruo, el protagonista auténtico de la aventura. Una vez más, Borges se pone del lado del perdedor. (El mismo nos ha contado los orígenes anecdóticos de esa perspectiva: un cuadro del pintor inglés Watts, que representa al Minotauro solitario contemplando el mar desde los muros de su laberinto. Lo interesante es observar cómo el narrador ha trascendido ese melancólico motivo).

Al margen de esa visión quedan Teseo y Ariadna, aunque en «La casa de Asterión» sea el héroe quien dice las últimas palabras. (Por las que el lector que hubiera pasado por alto la cita inicial de Apolodoro identifica, al final, el mito). Dicen:

> —¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió.

Teseo ignora que su víctima le aguardaba como a un liberador. Ésa es la ironía del relato en la nueva versión: el minotauro deseaba la llegada del héroe, aunque su liberación sea la muerte. Tal vez Borges ha pensado, en algunos momentos al menos, que

ésa es la única salida del laberinto. De nuevo cito unas líneas de Guillermo Sucre: «La muerte restituye el orden en el universo dado que cumple con una clave secreta. Es decir, la vida (el laberinto) adquiere sentido a partir de la muerte misma (¿no decía también Malraux que la muerte convierte la vida en destino?)».

Pero conviene recordar ahora el último relato de Borges sobre el mito clásico. Está en *Los conjurados*, se titula «El hilo de la fábula», y está fechado en Cnossos en 1984. Es decir, en la misma Creta y en el palacio descubierto por los arqueólogos e identificado con el atribuido a Minos y Dédalo.

Ahora, sin embargo, el viejo poeta, viajero feliz, acompañado por María Kodama en sus largos viajes, piensa menos en el Minotauro que en Teseo, vencedor del monstruo, pero destinado también a unas laberínticas aventuras. Veamos el relato entero:

> El hilo que la mano de Ariadna dejó en la mano de Teseo (en la otra estaba la espada) para que éste se ahondara en el laberinto y descubriera el centro, el hombre con cabeza de toro o, como quiere Dante, el toro con cabeza de hombre, y le diera muerte y pudiera, ya ejecutada la proeza, destejer las redes de piedra y volver a ella, a su amor.
>
> Las cosas ocurrieron así, Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo, y que en algún lugar prefijado estaba Medea.
>
> El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla realidad.[14]

3. Homero, «el hacedor»

En dos relatos de muy distinto corte evoca Borges a Homero. En *El Aleph* (1949) encontramos en el cuento misterioso de «El inmortal» la confesión de un erudito (Joseph Cartaphilus, que ofrece a una princesa una curiosa edición de la *Ilíada* traducida por Pope y deja en sus últimas páginas su manuscrito) que recuerda varias vidas anteriores, y que en una de ellas fue Homero

(«Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos; estaré muerto»). El argumento, complicado por las citas bibliográficas y peregrinas vicisitudes del narrador, remonta en lo fundamental a la metamorfosis pitagórica: tanto Pitágoras como Empédocles recordaban varias existencias anteriores. Pitágoras recordaba haber sido Euforbo en la guerra de Troya. Borges envuelve la narración en un misterio propio, a la vez que con ironía insinúa el declinar del viejo poeta en un oscuro erudito.

Otro tono tiene «El hacedor» (en el libro del mismo nombre, ya de 1960). Borges, ya definitivamente ciego, cuenta, en primera persona, la resignación del poeta griego a la ceguera, que le aparta de la acción heroica y le destina al oficio de cantor de ajenas gestas. Los tonos personales dan una singular melancolía al relato. Como la de Borges, la ceguera homérica es progresiva y lenta:

> Gradualmente, el hermoso universo fue abandonándolo; una terca neblina le borró las líneas de la mano, la noche se despobló de estrellas. La tierra era insegura bajo sus pies.

Uno percibe las angustias de Borges. Pronto sólo en sus recuerdos podrá ver la luna de oro; pronto buscará en vano su rostro en los espejos. Esos obsesivos temores que tantas veces atestiguan otras páginas de Borges ya los debió de sentir el poeta griego. Su único consuelo es su destino poético:

> Con grave asombro comprendió. En esta noche de sus ojos mortales, a la que ahora descendía, lo aguardaban también el amor y el riesgo. Ares y Afrodita, porque ya adivinaba (porque ya lo cercaba) un rumor de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán, y de bajeles negros que buscan por el mar una isla querida, el rumor de las *Odiseas* e *Ilíadas* que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana. Sabemos estas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra.

Esa animosa resignación que en este relato breve se asigna al ciego Homero, la encontramos, como un eco distante y, sin embargo, muy cercano, en otro poema, llamado precisamente «El hacedor». Está en *La cifra*, y comienza así:

> Somos el río que invocaste, Heráclito.
> Somos el tiempo. Su intangible curso
> Acarrea leones y montañas,
> Llorado amor, ceniza del deleite,
> Insidiosa esperanza interminable,
> Vastos nombres de imperios que son polvo,
> Hexámetros del griego y del romano…

Y concluye:

> Otra cosa no soy que esas imágenes
> Que baraja el azar y nombra el tedio.
> Con ellas, aunque ciego y quebrantado,
> He de labrar el verso incorruptible
> Y (es mi deber) salvarme.

Como en «El hacedor», el poeta, enceguecido, viejo —por entonces Borges tenía veinte años más y había cumplido ochenta —, se resigna a vivir con la memoria de las cosas —que incluyen los hexámetros, a Macbeth, los incesantes espejos, los insomnios, etc.— y a dejar algún verso que persista «resonando cóncavamente en la memoria humana», como hizo su antecesor Homero.

«Las versiones homéricas» es un ensayo recogido en *Discusión* (1932) que en algunos puntos prefigura el más conocido de «Los traductores de *Las Mil y Una Noches*» en *Historia de la eternidad*, de 1936. La idea de que los sucesivos traductores de una obra clásica nos ofrecen una recreación de la misma, entonada con sus propios y diversos estilos, está en ambos artículos, aunque con distinto énfasis. En el segundo se insiste en la variada personalidad de los traductores, en el primero en sus hábitos retóricos. (Borges aludió alguna vez a que solía componer dos variantes de una

misma idea o doblar un tema, con cambios notables en el decorado. Ponía como ejemplo los poemas «Alexander Selkirk» y «*Odisea*, libro vigésimo tercero», que aparecen seguidos en *El otro, el mismo*). La fina sensibilidad literaria de Borges ha subrayado aquí una idea muy interesante para cualquier estética de la recepción. Cuando leemos un clásico en una versión —y eso sucede irremediablemente cuando ignoramos la lengua en que el texto se compuso, como el griego y el árabe clásico en esos dos ejemplos— percibimos su poesía a través de las palabras, el estilo y la retórica del traductor. Traductor él mismo, Borges fue siempre muy sensible a los riesgos y logros de la traducción (como Alfonso Reyes y Octavio Paz).

Respecto a «Las versiones homéricas» subrayemos que: 1) aunque menciona la *Ilíada*, los ejemplos escogidos son de la *Odisea*; 2) que los traductores son ingleses y que fue en inglés como Borges conoció a Homero (sin duda, ya en la biblioteca de su padre).

Creo que la versión de la *Odisea* que Borges tenía en su biblioteca familiar, heredada de su padre, era la de Chapman («También es espectacular el ardiente Chapman, pero su movimiento es lírico, no oratorio», dice en el ensayo). Lo recuerda en «Talismanes» (en *La rosa profunda*, y significativamente, colocado junto al poema titulado «Mis libros»), que comienza así:

> Un ejemplar de la primera edición de la *Edda Islandorum* de Snorri, impresa en Dinamarca.
> Los dos tomos de las *Odiseas* de Chapman. Una espada que guerreó en el desierto…

Obsérvese la admirable compañía en que se encuentra esta antigua edición de la clásica versión de la *Odisea* (Chapman la tradujo en 1614; no sé cuál es la fecha de la edición que leía Borges, y antes el padre de Borges, pero verosímilmente esos dos tomos eran antiguos, como los otros libros citados en el mismo poema).

Aunque no faltan en sus textos alusiones a la *Ilíada*, son, significativamente, menos frecuentes y menos vivaces que las de la *Odisea*, del mismo modo que Aquiles es un héroe mucho menos simpático —para Borges— que el viajero y desterrado Ulises.

4. El viajero Ulises

El último poema de *El hacedor* (1960) es «Arte poética», que comienza evocando un río «hecho de tiempo y agua» y concluye, a modo de una «composición en anillo», mencionando a Heráclito y su «río interminable», incluye una famosa rememoración de Ulises. Cito las dos estrofas finales:

> Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
> Lloró de amor al divisar su Ítaca
> Verde y humilde. El arte es esa Ítaca
> De verde eternidad, no de prodigios.
>
> También es como el río interminable
> Que pasa y queda y es cristal de un mismo
> Heráclito inconstante, que es el mismo
> Y es otro, como el río interminable.

Ese poema, muy cuidado, sencillo en sus repetidas rimas, contiene algunos de los temas esenciales de Borges: la poesía, el sueño, el espejo y el tiempo. No hay otros nombres propios en él, sino éstos: Ulises, Ítaca y Heráclito.

Encontramos a Ulises, mencionado en relación con la poesía y el tiempo en otro pasaje (en las últimas líneas de «A un poeta sajón» en *El otro, el mismo* (1964), un título, el de este libro, que parece sugerido por el final del poema recién citado). Lo recordaré. Es el poeta —Borges— quien habla:

> Pido a mis dioses o a la suma del tiempo
> Que mis días merezcan el olvido,
> Que mi nombre sea Nadie como el de Ulises,
> Pero que algún verso perdure
> En la noche propicia a la memoria
> O en las mañanas de los hombres.

Hay en otros cuatro poemas de *El otro, el mismo* sendas menciones de Ulises. Son muy curiosas. En «Poema del cuarto elemento» (que comienza con una alusión al Canto IV de la *Odisea*, al episodio de Proteo y sus metamorfosis en los brazos de Menelao) un himno al agua, ese cuarto elemento, que configura el laberíntico mar:

Fuiste, bajo ruinosos vientos, el laberinto
Sin muros ni ventana, cuyos caminos grises
Largamente desviaron al anhelado Ulises,
A la Muerte segura y al Azar indistinto.

En su hímnico homenaje a «España», hay una línea que reza:

España donde Ulises descendió a la Casa de Hades.

Supongo que J. L. Borges habría leído alguna interpretación o comentario sobre el viaje de Ulises al Hades, la famosa *Nekuia* del canto XII de la *Odisea*, en que se situaba su *katábasis* en el extremo occidental del Mediterráneo, en la península, y no en el Oriente, como en otras glosas.

En «Otro poema de los dones», los dos primeros nombres propios que figuran son los de Helena y Ulises. Recordemos los primeros versos de la larga letanía:

Gracias quiero dar al divino
Laberinto de los efectos y de las causas
Por la diversidad de las criaturas
Que forman este singular universo,
Por la razón, que no cesará de soñar
Con un plano del laberinto,
Por el rostro de Helena y la perseverancia de Ulises…

El laberinto, Helena y Ulises son símbolos de origen helénico. Entre los nombres que se agregan después están el de Sócrates, los de Séneca y Lucano, y «la tortuga de Zenón», que es el viejo enigma eleático, también familiar al lector de Borges.

Pero, sin ninguna duda, el texto poético más extenso sobre Ulises, en la misma obra, es «*Odisea*, libro vigésimo tercero», un hermoso soneto sobre la escena final del poema homérico.

Ya la espada de hierro ha ejecutado
La debida labor de la venganza;
Ya los ásperos dardos y la lanza
La sangre del perverso han prodigado.
  A despecho de un dios y de sus mares
A su reino y su reina ha vuelto Ulises,
A despecho de un dios y de los grises
Vientos y del estrépito de Ares.
  Ya en el amor del compartido lecho
Duerme la clara reina sobre el pecho
De su rey, pero ¿dónde está aquel hombre
  Que en los días y noches del destierro
Erraba por el mundo como un perro
Y decía que Nadie era su nombre?

Pasemos por alto el ligero anacronismo de la primera línea. Lo de «la espada de hierro» es más borgiano que homérico. El aedo antiguo hubiera preferido «la lanza de bronce». (Homero conocía bien las espadas de hierro de su época, pero sabía que no debía adjudicarlas a los héroes de antaño, anteriores a su época; por otro lado, los aqueos usaban menos la espada que la lanza y, en el caso de la famosa escena odiseica, el arco).

El tema del soneto es, sin embargo, no el de la matanza vengadora, sino el de la doble personalidad de Ulises: ¿Qué se hizo luego del aventurero inquieto? ¿En ese reposo final desaparece acaso el vagabundo marino, Odiseo-Nadie? (Como Borges ha advertido, ese mismo motivo suscita un poema anterior, «Alexander Selkirk», otro marinero vuelto a la paz del hogar tras largos años de existencia errante).

Hay, en *Historia de la noche* (1977), una curiosa página en prosa que invita a reflexionar sobre ese mismo último canto de la *Odisea*. (El canto XXIV del poema está considerado por la mayoría de

los estudiosos como un añadido de un aedo posterior a Homero). El motivo no es el mismo, sino otro cercano: el reconocimiento de Penélope y Ulises. El título mismo, «Un escolio», me parece muy significativo.

Como me parece que se trata de una página muy poco conocida, me disculparán si la cito entera:

> Al cabo de veinte años de trabajo y de extraña aventura, Ulises hijo de Laertes vuelve a su Ítaca. Con la espada de hierro y con el arco ejecuta la debida venganza. Atónita hasta el miedo, Penélope no se atreve a reconocerlo y alude, para probarlo, a un secreto que comparten los dos, y sólo los dos: el de su tálamo común, que ninguno de los mortales puede mover, porque el olivo con que fue labrado lo ata a la tierra. Tal es la historia que se lee en el libro vigésimo tercero de la *Odisea*.
>
> Homero no ignoraba que las cosas deben decirse de manera indirecta. Tampoco lo ignoraban sus griegos, cuyo lenguaje natural era el mito. La fábula del tálamo que es un árbol es una suerte de metáfora. La reina supo que el desconocido era el rey cuando se vio en sus ojos, cuando sintió en su amor que la encontraba el amor de Ulises.

De nuevo encontramos la «espada de hierro». Es cierto que la última arma empuñada por Ulises en la sangrienta escena de la venganza es una espada, que toma del suelo, y con la que degüella a uno de los pretendientes. (Cf. *Odisea*, XX; 327 y ss.) Borges recordaba bien, aunque, acostumbrado tal vez a los textos anglosajones o germánicos, haya preferido el hierro al bronce. Su glosa del último motivo de reconocimiento es atractiva: la astuta Penélope no dejó de reconocer, en sus ojos y en el amor, a su heroico esposo, pero quiso certificar su adhesión con el antiguo secreto: Ulises no sólo era el viajero, el héroe, también había sido el hábil constructor del inamovible lecho, todo un símbolo.

Este escolio tiene un peculiar sabor borgiano. Borges, lector imaginativo, se permite comentar sus textos. En este tipo de comentarios quizá podamos rastrear un precedente en algunos de Kafka, al que Borges tradujo muchos años antes.

Pero me gustaría anotar que Borges relata en otro lugar la mejor historia urdida sobre el final de Ulises. Que no está en Ho-

mero, sino sólo en la *Divina Comedia*. Dante y Virgilio, en su visita a los Infiernos, encuentran allí a Ulises, y éste les cuenta cómo dejó a Penélope en Ítaca y se embarcó de nuevo, atravesó el mar conocido y, más allá de las Columnas de Hércules, penetró en el océano desconocido, llevado por su inquietud y afán de saber y explorar. Y allí, junto con sus compañeros de navío, fue tragado por las aguas.

En Siete noches, en la primera que dedica a la *Divina Comedia*, Borges se demora en glosar la figura de ese Ulises dantesco.[15] Los comentarios de Borges son muy atractivos. Recuerda, por ejemplo, que Melville, al hundir a Ahab con Moby Dick debió de acordarse de la escena de Dante, y comenta que, al inventar esa muerte de Ulises como castigo de su audacia, Dante, de algún modo, se identificaba con el héroe griego.

> Por eso el personaje de Ulises tiene la fuerza que tiene, porque Ulises es un espejo de Dante, porque Dante sintió que acaso él merecía ese castigo. Es verdad que él había escrito el poema, pero por sí o por no estaba infringiendo las misteriosas leyes de la noche, de Dios, de la Divinidad.

Ulises es, por otro lado, el modelo de Simbad el Marino, como recuerda Borges, tanto en Siete noches, como en dos versos de *Historia de la noche* (págs. 70, 516 y 519 de las ediciones citadas).

No es extraño que Borges considerara espléndida esa estampa de la *Divina Comedia* en que se encontraban sus tres figuras predilectas: Virgilio, Dante y Ulises, amigos en el Más Allá.

Aunque *La rosa profunda* se publicó en 1975, con un prólogo fechado en Buenos Aires, muchos de sus poemas fueron escritos lejos, en Estados Unidos, y transmiten una fuerte nostalgia. Ése es el caso de «El desterrado», cuyo protagonista es Ulises, pero también un Borges que, como el griego, añora su patria.

> Alguien recorre los senderos de Ítaca
> Y no se acuerda de su rey, que fue a Troya

Hace ya tantos años;
Alguien piensa en las tierras heredadas
Y en el arado nuevo y el hijo
Y es acaso feliz.
En el confín del orbe yo, Ulises
Descendí a la Casa de Hades
Y vi la sombra del tebano Tiresias
Que desligó el amor de las serpientes
Y la sombra de Heracles
Que mata sombras de leones en la pradera
Y asimismo está en el Olimpo.
Alguien hoy anda por Bolívar y Chile
Y puede ser feliz o no serlo.
Quién me diera ser él.

Una última referencia a la *Odisea* está en el poema «Nubes (1)», de *Los conjurados*. A más de cincuenta años de distancia de «Las versiones homéricas», el viejo poeta celebra de nuevo, en breves sentencias, la enorme variedad de la epopeya de Ulises:

No habrá una sola cosa que no sea
una nube. Lo son las catedrales
de vasta piedra y bíblicos cristales
que el tiempo allanará. Lo es la *Odisea*,
que cambia como el mar. Algo hay distinto
cada vez que la abrimos…

Qué reiterativo es Borges en sus alusiones poéticas. El lector ya presiente que, tras ese «distinto», la rima traerá una mención del laberinto, y entre éste y el mar queda el espejo que refleja a otro. «El día es un dudoso laberinto», como un laberinto odiseico es el mar, según decía en otros versos. La *Odisea* la compara aquí a una nube, porque es versátil y sorprendente.

«Algo hay distinto / cada vez que la abrimos…». ¿Cuántas veces, desde su niñez en la biblioteca familiar en Buenos Aires, habrá abierto el poeta la *Odisea*? ¿Cuántas veces el fantasma de Ulises ha pasado por su imaginación camino de los versos? ¿Cuántas

figuras han salido de ese libro, que es como una nube, pero también como una extraña catedral con vidrieras de colores, para ser recordadas en sus palabras y sus nostalgias? Porque, además de Ulises, otras figuras, como Proteo y Tiresias, más de una vez citados en sus poemas de la vejez, proceden de ella.

Por otra parte, si «es verosímil conjeturar que desde Homero todas las metáforas íntimas, necesarias, fueron ya advertidas y escritas» —como dice en «La metáfora», en *Historia de la eternidad*— y la literatura es «la diversa entonación de unas cuantas metáforas», ¿no ocurrirá algo parecido con las figuras heroicas —y así Ulises es Simbad y Borges es Homero y Heráclito—? Homero tuvo el privilegio de estar al comienzo de esa tradición inagotable en sus reiteraciones variadas. La literatura es una reinterpretación y rememoración de unos cuantos temas, figuras y mitos. Pero del repertorio cada escritor elige los que más le convienen, aquellos que quiere entonar de modo personal.

En «Los cuatro ciclos» (en *El oro de los tigres*), Borges afirma que también los argumentos esenciales, como las metáforas según otro ensayo suyo, son una serie muy breve y limitada: no son más que cuatro. Sobre esos esquemas narrativos básicos se configuran luego, como variantes, numerosas tramas. Dice así:

> Cuatro son las historias. Una, la más antigua, es la de una fuerte ciudad que cercan y defienden hombres valientes. Los defensores saben que la ciudad será entregada al hierro y al fuego y que su batalla es inútil; el más famoso de los agresores, Aquiles, sabe que su destino es morir antes de la victoria…
>
> Otra, que se vincula a la primera, es la de un regreso. El de Ulises, que, al cabo de diez años de errar por mares peligrosos y de demorarse en islas de encantamiento, vuelve a su Ítaca…
>
> La tercera historia es la de una busca… Jasón y el Vellocino…
>
> La última historia es la del sacrificio de un dios. Attis, en Frigia, se mutila y se mata; Odín, sacrificado a Odín, él mismo a sí mismo, pende del árbol nueve noches enteras y es herido de lanza; Cristo es crucificado por los romanos.
>
> Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas.

He abreviado el ya breve ensayo, reduciéndolo a los trazos esenciales. Lo que importa ahora subrayar es que todas estas historias tienen su prototipo helénico. Tan sólo en la cuarta la superioridad de los ejemplos de otras culturas podría resaltarse. Attis no es un dios clásico, sino una importación helenística. (Buen conocedor de los comentarios de sir James Frazer sobre «el dios que muere y renace», Borges cita a Attis al lado de Odín y de Cristo). De las dos primeras historias, el gran cantor, el modelo, es Homero indudablemente. (Aunque Borges sugiere que «no habrá sido el primer poeta que refirió la fábula…»).

5. Heráclito y el río

Hay en la *Obra poética* de Borges dos poemas titulados «Heráclito», el primero está en *Elogio de la sombra* y el otro en *La moneda de hierro*. (A más de quince años de distancia, por lo tanto)[16].

Del primero recordaré sólo los últimos versos:

> ¿Qué río es éste
> que arrastra mitologías y espadas?
> Es inútil que duerma.
> Corre en el sueño, en el desierto, en un sótano.
> El río me arrebata y soy ese río.
> De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo.
> Acaso el manantial está en mí.
> Acaso de mi sombra
> surgen, fatales e ilusorios, los días.

El último merecería ser citado por entero, desde su comienzo «Heráclito camina por la tarde…». Es muy interesante la imagen del filósofo en Efeso, recordando su sentencia junto al río, y luego la mención del fragmento, tal como lo editó en las prensas de Oxford J. Burnet, y la evocación de un Jano fantasmal y anacrónico en la margen del río. Doy sólo los últimos versos, invitando a la lectura completa de este raro poema:

> *Nadie baja dos veces a las aguas*
> *Del mismo río*. Se detiene. Siente

Con el asombro de un horror sagrado
Que él también es un río y una fuga.
Quiere recuperar esa mañana
Y su noche y la víspera. No puede.
Repite la sentencia. La ve impresa
En futuros y claros caracteres
En una de las páginas de Burnet.
Heráclito no sabe griego. Jano,
Dios de las puertas, es un dios latino.
Heráclito no tiene ayer ni ahora.
Es un mero artificio que ha soñado
Un hombre gris a orillas del Red Cedar,
Un hombre que entreteje endecasílabos
Para no pensar tanto en Buenos Aires
Y en los rostros queridos. Uno falta.

Fechado en East Lansing, en 1976, el poema expresa la nostalgia de Borges. Este Heráclito, «que no sabe griego» y que pasea junto a un río con álamos y ha visto una estatua de Jano (menciones de Jano se repiten en esos libros últimos de Borges) es el mismo autor de la poesía. (Que, ya mucho antes, en su destino de ciego y poeta se había sentido un avatar de Homero, y ahora, en su exilio y cabe el río, se percibe como el Heráclito que «no tiene ayer ni ahora»).

Piensa también que otros escritores han sentido esa misma sensación de verse arrastrados en el río. De Hilario Ascasubi nos dice que «Por el río del tiempo fue Proteo» (pág. 320), y de Olaus Magnus, que su obra quedó en un hermoso libro, en «su docto latín».

Oh no leído y presentido libro,
Tu hermosa condición de cosa eterna
Entró una tarde en las perpetuas aguas
De Heráclito, que siguen arrastrándome.[17]

En contraste con el dolorido fluir del poeta y del lector, el libro tiene, como la frase misma de Heráclito en el texto de Bur-

net, una curiosa permanencia.

Las dos últimas referencias a Heráclito en la obra de Borges están en *Los conjurados*, y me parecen muy significativas. En la evocación de «Abramowicz», se menciona a Heráclito entre las sombras familiares:

> …Contigo estaban las muchedumbres de las sombras que bebieron en la fosa ante Ulises y también Ulises y también todos los que fueron o imaginaron que los fueron. Todos estaban ahí, y también mis padres, y también Heráclito y Yorick. Cómo puede morir una mujer o un hombre o un niño, que han sido tantas primaveras y tantas hojas, tantos libros y tantos pájaros y tantas mañanas y noches.

Algo antes, en el mismo libro, en «Son los ríos», un espléndido soneto, encontramos al mismo Heráclito y su río, de nuevo recordado frente al morir, como en el clásico poema de Jorge Manrique, que no sé si Borges sentiría vagar por su memoria. Doy el soneto entero:

> Somos el tiempo. Somos la famosa
> parábola de Heráclito el Oscuro.
> Somos el agua, no el diamante duro,
> la que se pierde, no la que reposa.
> Somos el río y somos aquel griego
> que se mira en el río. Su reflejo
> cambia en el agua del cambiante espejo,
> en el cristal que cambia como el fuego.
> Somos el vano río prefijado,
> rumbo a su mar. La sombra lo ha cercado.
> Todo nos dijo adiós, todo se aleja.
> La memoria no acuña su moneda.
> Y sin embargo hay algo que se queda,
> y sin embargo hay algo que se queja.

También aquí hay como un presentimiento de la muerte, que sombrea las aguas del río. El poeta ha desarrollado la imagen. El río tiene un curso «prefijado». La memoria no puede detener la vida, «no acuña su moneda». No hay consuelo religioso en la

poesía de Borges. Sin embargo, «hay algo que se queda» y «que se queja» de ese deslizarse por el tiempo.

Ya en «Nueva refutación del tiempo» —en *Otras inquisiciones* (1952)— había escrito Borges:

> …Cada vez que recuerdo el fragmento 91 de Heráclito: *No bajarás dos veces al mismo río*, admiro su destreza dialéctica, pues la facilidad con que aceptamos el primer sentido («el río es otro») nos impone clandestinamente el segundo («Soy otro») y nos concede la ilusión de haberlo inventado.

Ya en un poema de *Fervor de Buenos Aires* (1923) encontramos la advertencia de que «somos las gotas del río de Heráclito». Desde esta primera alusión al soneto citado antes de «Somos los ríos» en *Los conjurados* han pasado más de sesenta años. En el primero y en el último de los libros de Borges está Heráclito, con su río, hecho de agua y tiempo.

Pero, a lo largo de todos sus libros, Borges, que conocía bien a los presocráticos, y cita a otros, como Parménides, Empédocles, Pitágoras, Zenón, Anaxágoras y Demócrito, e incluso a algunos de los editores y comentaristas modernos, como O. Gigon, T. Gomperz, J. Burnet o R. Mondolfo, sólo se ha interesado por ese fragmento —el 91— del Oscuro Efesio. «La lapidaria fórmula *Todo fluye* abrevia en dos palabras la filosofía de Heráclito», había escrito Borges en un interesantísimo ensayo de *Otras inquisiciones* («Nota sobre (hacia) Bernard Shaw»).

6. Otros filósofos griegos

En cuanto a las menciones de otros filósofos griegos, advertimos que también están citados en torno a un tema o una imagen recurrente —Zenón y Parménides en su «refutación del movimiento», Pitágoras por «el tiempo circular», Sócrates por su muerte ejemplar—. Un lugar destacado merecen tanto Platón (citado 53 veces y en 24 libros) y Plotino (17 veces y 11 libros). Considerando todas esas alusiones y reflexiones de Borges, percibimos la gran influencia que ejerció sobre su formación la figu-

ra de su padre. De él parece haber heredado el escepticismo y el interés por las paradojas de Zenón; de él, una ambigua admiración por el idealismo platónico y neoplatónico.

A ésta se añade luego el interés por algún otro aspecto de la obra platónica: por las etimologías del *Crátilo* y su teoría del lenguaje. Más tardía es la admiración por la muerte de Sócrates, recordada con moroso detalle en el primer poema de *La moneda de hierro*, pero aludida en otros varios. La escena recordada es la que Platón imagina en su *Fedón*:[18]

> Qué no daría yo por la memoria
> De haber oído a Sócrates
> Que, en la tarde de la cicuta,
> Examinó serenamente el problema
> De la inmortalidad,
> Alternando los mitos y las razones
> Mientras la muerte azul iba subiendo
> Desde los pies ya fríos.

Esa escena es la recordada, unida a otra no menos memorable y decisiva, entre «las cosas que pudieron ser y no fueron», en *Historia de la noche* (*«Things that might have been»*):

> La historia sin la tarde de la Cruz y la tarde de la cicuta.
> La historia sin el rostro de Helena.

Plotino y sus *Enéadas* están aludidos en *La cifra* («Beppo»):

> Me digo que esos gatos armoniosos,
> El de cristal y el de caliente sangre,
> Son simulacros que concede al tiempo
> Un arquetipo eterno. Así lo afirma,
> Sombra también, Plotino en las Ennéadas.

Y en *Los conjurados* («La tarde»):

> Uno y cada arquetipo. Así Plotino
> nos enseña en sus libros, que son nueve;
> bien puede ser que nuestra vida breve

sea un reflejo fugaz de lo divino.

Empédocles —del que otras veces se recuerda su teoría de los cuatro elementos— en «Himno», también de *La cifra*; en un contexto mitológico:

> Una lluvia de oro cae del cielo;
> Es el amor de Zeus.
> Salta del mar un pez
> Y un hombre de Agrigento recordará
> haber sido ese pez.

A Demócrito lo menciona por una curiosa anécdota:

> Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para pensar.
> El tiempo ha sido mi Demócrito.
> (En «Elogio de la sombra»).

Son numerosas las alusiones a la flecha eleática y a la tortuga de Zenón, en prosa y en verso. Como otros problemas metafísicos, quedan ligados a recuerdos personales. Como anota en el prólogo a *El oro de los tigres*: «Mi lector notará en algunas páginas la preocupación filosófica. Fue mía desde niño, cuando mi padre me reveló, con ayuda del tablero del ajedrez (que era, lo recuerdo, de cedro), la carrera de Aquiles y la tortuga».

7. La nostalgia del latín y la amistad de Virgilio

En una entrevista realizada cuando cumplía sus ochenta años —1979—, preguntó el entrevistador a Borges por «sus amigos de otros tiempos, de otros siglos»:

> —Si pudiera elegirlos, a ver, ¿a quiénes elegiría para conversar con ellos?
>
> *Borges*: Me gustaría conversar con Bernard Shaw, me gustaría conversar con Conrad. Con Kipling tal vez no, debe haber sido un hombre muy difícil, muy áspero, muy solitario y muy desdichado. Pero si yo hubiera podido conocer al doctor Johnson me hubiera gustado, y me hubiera gustado conversar con Cervantes también. Sospecho que con Quevedo el diálogo hubiera sido muy difícil, debe de haber sido bastante pedante; sería como conversar con Lugones, casi imposible. Y

> qué lindo, qué mágico sería conversar con Virgilio, salvo que mi latín es muy deficiente, mi latín nunca fue digno de Virgilio.[19]

Virgilio está citado en casi todos los libros de Borges, pero con mayor frecuencia, significativamente, en los libros de poesía de sus últimos años: 2 veces en *Los conjurados*, 6 veces en *La cifra*, 2 en *Historia de la noche*, 2 en *La moneda de hierro*, 4 en *La rosa profunda*. Está evocado en Siete noches como el guía de Dante en los Infiernos y también como el poeta que descubre el Oriente en el tacto de una seda venida de la incógnita China. En el prólogo que Borges escribió para la edición de la *Eneida* en su «Biblioteca personal» (hacia 1986) concluye:

> Virgilio. De los poetas de la tierra no hay uno solo que haya sido escuchado con tanto amor. Más allá de Augusto, de Roma y de aquel imperio que, a través de otras naciones y de otras lenguas, es todavía el Imperio. Virgilio es nuestro amigo. Cuando Dante Alighieri hace de Virgilio su guía y el personaje más constante de la *Comedia*, da perdurable forma estética a lo que sentimos y agradecemos todos los hombres.[20]

En *Elogio de la sombra*, dos poemas vecinos nos ofrecen singulares e íntimos elogios del poeta latino; el único poeta recordado en «Fragmentos de un evangelio apócrifo»:

> Felices los que guardan en la memoria palabras de Virgilio o de Cristo, porque éstas darán luz a sus días.

Y en «Un lector» (que comienza con la conocida proclama: «Que otros se jacten de las páginas que han escrito; a mí me enorgullecen las que he leído»), Virgilio precede a Snorri Sturluson, citado algunos versos después. Es hermosa la confesión de Borges:

> Mis noches están llenas de Virgilio;
> haber sabido y haber olvidado el latín
> es una posesión, porque el olvido
> es una de las formas de la memoria, su vago sótano,
> la otra cara secreta de la moneda.

Hay una referencia a estos versos en un poema de pocos años después, «Al idioma alemán» (en *El oro de los tigres*, de 1972; *Elogio de la sombra* es de 1969).

> Mis noches están llenas de Virgilio,
> Dije una vez; también pude haber dicho
> De Holderlin y de Angelus Silesius.

(En este bello poema, en el que Borges proclama su profundo y largo aprecio por la lengua y poesía de Alemania, comienza por recordar otros versos: «Mi destino es la lengua castellana, / El bronce de Francisco de Quevedo». Contrapone el amor por el alemán con el de sus lenguas familiares: español e inglés, y con el latín, representado en la figura de Virgilio, como si el poeta valiera —como Quevedo o Shakespeare— por toda su literatura).

Pero, como antes apuntábamos, es en *La cifra* (1981) donde encontramos citado más veces a Virgilio, en seis poemas. Y en otros tres repite Borges su «nostalgia del latín». Una de ellas en relación con otros idiomas; otras dos en relación con sus hábitos persistentes. Como si esa nostalgia fuera uno de sus íntimos rasgos, una costumbre enraizada y redescubierta en su vejez. En «La fama» comienza catalogando los rasgos de su personalidad:

> Haber visto crecer a Buenos Aires, crecer y declinar.
> Recordar el patio de tierra y la parra, el zaguán y el aljibe.
> Haber heredado el inglés, haber interrogado el sajón.
> Profesar el amor del alemán y la nostalgia del latín…

En «Aquél» destaca entre los trazos de «la biografía de un poeta menor del hemisferio austral»:

> y el hábito de urdir endecasílabos
> y el viejo amor de las enciclopedias
> y de los finos mapas caligráficos
> y del tenue marfil y una incurable
> nostalgia del latín…

En «Dos formas de insomnio» (que está en prosa) concluye:

> (El insomnio)… es no ignorar que estoy condenado a mi carne, a mi detestada voz, a mi nombre, a una rutina de recuerdos, al castellano, que no sé manejar, a la nostalgia del latín, que no sé, a querer hundirme en la muerte y no poder hundirme en la muerte, a ser y seguir siendo.

Ese latín entresoñado en la nostalgia y semiolvidado con el paso de los años —más de cincuenta y muchos han pasado desde que lo estudiara en Ginebra en su bachillerato— se concreta algunas veces en un hexámetro de Virgilio. En *Los conjurados* (1985) hay un breve relato de una pesadilla («Las hojas del ciprés») en que el soñador —Borges— se salva al recordar un verso virgiliano: *Quantum lenta solent inter viburna cupressi*.

El pertinaz amante de las etimologías aprovecha para anotar que lenta significa ahí «flexibles». «Lento» es, como cualquiera sabe, un adjetivo predilecto del Borges poeta, acaso virgiliano.

Rememora Borges que también para otros fue Virgilio un fantasma familiar. Así, en «Descartes» —en *La cifra*— dice el relator:

> He soñado a Cartago y a las legiones que desolaron a Cartago.
> He soñado a Virgilio.
> He soñado la colina del Gólgota y las cruces de Roma.

En «Góngora» —en *Los conjurados*—, el lírico culterano confiesa que es Virgilio quien le sedujo, Virgilio y el latín:

> Cercado estoy por la mitología.
> Nada puedo. Virgilio me ha hechizado.
> Virgilio y el latín. Hice que cada
> estrofa fuera un arduo laberinto
> de entretejidas voces, un recinto
> vedado al vulgo, que es apenas, nada.

Borges, que muchos años antes había dedicado poemas a Quevedo y a Gracián, cumple ahora recordando al autor del «incó-

modo Polifemo». Éste es uno de sus últimos poemas. También Borges recordaba que él comenzó multiplicando las metáforas y los giros barrocos, para irse luego convirtiendo a la sencillez. Gomo este Góngora que concluye confesando contrito, arrepentido:

> Quiero volver a las comunes cosas:
> el agua, el pan, un cántaro, unas rosas…

Hay algún otro eco virgiliano en *Los conjurados*, eco mitigado porque no se nombra al poeta. Así en «Posesión del ayer», cuando nos dice:

> Sólo el que ha muerto es nuestro, sólo es nuestro lo que perdimos.
> Ilion fue, pero Ilion perdura en el hexámetro que la plañe.

La alusión al hexámetro de Virgilio (*Eneida*, II, 325) está clara. Es más explícito Borges en otra cita del mismo (en su ya citado *Prólogo*) cuando dice:

> Virgilio no nos dice que los aqueos aprovecharon los intervalos de oscuridad para entrar en Troya; habla de los amistosos silencios de la luna. No escribe que Troya fue destruida; escribe *Troya fue*. No escribe que un destino fue desdichado; escribe *De otra manera lo entendieron los dioses*. Para expresar lo que ahora se llama panteísmo nos deja estas palabras: *Todas las cosas están llenas de Júpiter*. Virgilio no condena la locura bélica de los hombres; dice *El amor del hierro*. No nos cuenta que Eneas y la Sibila erraban solitarios bajo la oscura noche entre sombras; escribe: *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*.

Omnia sunt plena Iovis es una frase virgiliana que aparece citada en un poema de *Los conjurados* («Sherlock Holmes»). La de «De otra manera lo entendieron los dioses» (*Dis alitervisum*, de *Eneida*, II, 428) tal vez está latente en una frase de *El Aleph*: «quizá los condenaron los hombres, pero no Dios», según sugiere Ana M.ª Barrenechea. *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram* figura, comentada, en el prólogo a *El hacedor* (1960) y en *Siete noches* (1980), págs. 104-105, también con comentarios sobre su fuerza poética.

Entre los talismanes que tiene la memoria están los versos de Virgilio o los ecos de Virgilio, como se apunta en un texto de *Elogio de la sombra* («Invocación a Joyce») y en otro, titulado «Talismanes», de *La rosa profunda*. La idea de que un verso funcione como un «talismán» está explicitada en el *Prólogo* a este libro (de 1975), donde se da como ejemplo otro hexámetro virgiliano.

> La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud. Dos deberes tendría todo verso: comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar.
>
> He aquí un ejemplo de Virgilio:
>
> *Tendebantque manus ripae ulterioris amore.*

Me gustaría comentar brevemente las otras citas de Virgilio que encontramos en *La cifra*. Ya hemos visto dos; son cuatro más.

La primera en «Himno», un poema que alude a varios temas griegos: la metamorfosis de Zeus en lluvia de oro para llegar al regazo de Dánae; la afirmación de Empédocles por haber sido «un pez escamoso en el mar»; Virgilio, celebrando la seda china; y Pitágoras explicando geometría. Todos están aludidos en otros textos de Borges.

> Una lluvia de oro cae del cielo;
> es el amor de Zeus.
> Salta del mar un pez
> y un hombre de Agrigento recordará
> haber sido ese pez.
> […]
> La lenta mano de Virgilio acaricia
> la seda que trajeron
> del reino del Emperador Amarillo
> las caravanas y las naves.
> El primer ruiseñor canta en Hungría.
> Jesús ve en la moneda el perfil de César.
> Pitágoras revela a sus griegos

que la forma del tiempo es la del círculo.

La segunda está en «Elegía», en que el poeta llora recordando:

la breve dicha y la ansiedad que aguarda,
de marfil y de música Virgilio,
que cantó los trabajos de la espada,
las configuraciones de las nubes
de cada nuevo y singular ocaso
y la mañana que será la tarde.

La tercera está en «Poema», que comienza:

Dormías. Te despierto.
La gran mañana depara la ilusión de un principio.
Te habías olvidado de Virgilio. Aquí están los hexámetros.
Te traigo muchas cosas.
Las cuatro raíces del griego: la tierra, el agua, el fuego, el aire.
Un solo nombre de mujer.
La amistad de la luna…

En la cuarta cita se nos sugiere que también esa «amistad de la luna» tiene un regusto virgiliano. Pues dice así el comienzo de «La cifra», último poema del libro al que da nombre:

La amistad silenciosa de la luna
(cito mal a Virgilio)[21] te acompaña
desde aquella perdida hoy en el tiempo
noche o atardecer en que tus vagos
ojos la descifraron para siempre.

Es muy curioso observar cómo la memoria de Borges atesora unas imágenes, unos precisos textos y unas relaciones poéticas que no se recata en volver a invocar. Virgilio está asociado al hexámetro, a la luna y el ruiseñor, a la *Eneida* resonante y a esa misteriosa seda china, que el poeta latino mencionó una vez en las *Geórgicas* (II, 120-121). Más detenidamente que en *La cifra* lo evoca en un hermoso texto de *La rosa profunda* (1975), el poema «El Oriente»:

> La mano de Virgilio se demora
> Sobre una tela con frescura de agua
> Y entretejidas formas y colores
> Que han traído a su Roma las remotas
> Caravanas del tiempo y de la arena.
> Perdurará en un verso de las Geórgicas.
> No la había visto nunca. Hoy es la seda.

Una versión en prosa de ese estupendo encuentro entre el poeta latino y la tela de seda recién importada lo tenemos en *Siete noches*. Es en la charla tercera que trata de «Las mil y una noches». La mención de Virgilio viene después de un curioso relato sobre la leyenda de Alejandro, y precede a una de Plinio y Juvenal que citaré también, porque también en este caso es un interesante ejemplo de rememoración de un antiguo verso latino:

> Veamos otro ejemplo de ese largo diálogo entre el Oriente y el Occidente, ese diálogo no pocas veces trágico. Pensamos en el joven Virgilio que está palpando una seda estampada, de un país remoto. El país de los chinos, del cual él sólo sabe que es lejano y pacífico, muy numeroso, que abarca los últimos confines del Oriente. Virgilio recordará esa seda en las *Geórgicas*, esa seda inconsútil, con imágenes de templos, emperadores, ríos, puentes, lagos distintos de los que conocía.

Otra revelación del Oriente es la de aquel libro admirable, la *Historia natural* de Plinio. Ahí se habla de los chinos y se menciona a Bactriana, Persia, se habla de la India, del rey Pooro.

> Hay un verso de Juvenal, que yo habré leído hará más de cuarenta años y que, de pronto, me viene a la memoria. Para hablar de un lugar lejano, Juvenal dice: *Ultra Aurora et Ganges*, «más allá de la aurora y del Ganges». En esas cuatro palabras está el Oriente para nosotros. Quién sabe si Juvenal lo sintió como lo sentimos nosotros. Creo que sí. Siempre el Oriente habrá ejercido fascinación sobre los hombres de Occidente.

En la biblioteca personal de Borges —según él mismo cuenta en «Junio, 1968», en *Elogio de la sombra*—, los libros de su amigo Alfonso Reyes lindaban con los de su Virgilio («a Reyes no le desagradará ciertamente la cercanía de Virgilio»), pero era ante

todo en su memoria, como dice el último verso de «El grabado», un poema donde trata de los dones de la memoria, en *Historia de la noche*, donde pervive «O —luna y sombra— el oro de Virgilio».

A lo largo de sus obras, Borges ha citado más de sesenta veces a Virgilio. (Cuento 56 en el catálogo de las citas de la publicación *Borges*, de la Biblioteca Nacional de Madrid, 1986, donde no están registradas las menciones de *La moneda de hierro* ni las de sus *Prólogos*, como el de la *Eneida*, que hemos citado en estas páginas).

Por otra parte, es probable que alguna cita se les haya pasado por alto a los anotadores del catálogo. O que en algún texto de Borges quede latente una alusión o un eco de versos de Virgilio que sólo un lector muy avezado pueda rastrear. Un ejemplo muy claro de este tipo de cita inadvertida —quizás incluso para el propio Borges— fue notado por María Rosa Lida y recordado por Jaime Alazraki, de cuyo texto lo tomo:

> Ya en 1952, María Rosa Lida advertía que la extraña frase «desnudo en la ignorada arena» que el narrador de «El inmortal» emplea para describir sus errabundeos en la Ciudad de los trogloditas, era una traducción de un verso del canto V de la *Eneida* de Virgilio, *nudus in ignota, Palinure, iacebis arena*. El comentario de María Rosa Lida a este hallazgo: «Coincidencias que ni son muestras de pereza ni de admiración huera: no es sino que el escritor reciente —Borges frente a Virgilio, Virgilio frente a Homero— juzga frívolo variar lo ya perfecto y, al trasladarlo intacto a la lengua materna, revela al lector que había pasado distraídamente por el original su desatendida belleza.[22]

Quisiera concluir estas páginas —en las que he abusado de las citas y he preferido las de sus poemas tardíos— con unos versos de *The thing I am*, uno de los poemas finales de *Historia de la noche*. Como otros poemas está fundado en una enumeración de aquellas cosas que pueblan la memoria y el destino del narrador, que no es otro que Borges. Esas líneas reúnen algunas referencias al mundo clásico: ese «hexámetro aprendido junto al Ródano» es

de Virgilio, y el «orbe de fuego y las aguas de la Ira» remiten al incendio de Troya, contado en la *Eneida*. En el poema están todos los temas familiares de Borges: la ceguera, la literatura, la biblioteca, los antepasados, Dante, Shakespeare, el sueño, la memoria… Los versos citados están en el centro de esa elegía enumerativa:

> Soy al cabo del día el resignado
> Que dispone de un modo algo distinto
> Las voces de la lengua castellana
> Para narrar las fábulas que agotan
> Lo que se llama la literatura.
> Soy el que hojeaba las enciclopedias,
> El tardío escolar de sienes blancas
> O grises, prisionero de una casa
> Llena de libros que no tienen letras
> Que en la penumbra escande un temeroso
> Hexámetro aprendido junto al Ródano,
> El que quiere salvar un orbe que huye
> Del fuego y de las aguas de la Ira
> Con un poco de Fedro y de Virgilio.[23]

8. Última evocación

En *Los conjurados* hay una larga enumeración titulada «Alguien sueña» donde volvemos a encontrar los motivos e imágenes y figuras que han frecuentado obsesivamente la memoria de Borges, como si, desde este último libro, a sus ochenta y muchos años, el anciano quisiera despedirse de ellos y hacerlos desfilar otra vez, como Alejandro moribundo a sus soldados en la mañana de Babilonia: «¿Qué habrá soñado el Tiempo hasta ahora, que es, como todos los ahoras, el ápice?». Así comienza ese poético catálogo personal, del que quisiera ahora extraer tan sólo los temas clásicos.[24]

> Ha soñado a los griegos que descubrieron el diálogo y la duda. Ha soñado la aniquilación de Cartago por el fuego y la sal… Ha soñado las opuestas caras de Jano, que no se verán nunca… Ha soñado los arque-

> tipos… Ha soñado las cien puertas de Tebas. Ha soñado los pasos del laberinto. Ha soñado el nombre secreto de Roma, que era su verdadera muralla… Ha soñado mapas que Ulises no habría comprendido. Ha soñado a Alejandro de Macedonia. Ha soñado el muro del Paraíso, que detuvo a Alejandro.

La retahíla de nombres, fascinantes, memorables, podía fácilmente haberse alargado. No incluye grandes novedades frente a otras evocaciones similares. Se mezclan los símbolos antiguos con otros, y los míticos con los históricos. La mera enumeración y sus vaivenes, como las fórmulas mágicas de encantamiento, tiene su halo poético innegable. A través de esos nombres se va perfilando una memoria personal, son como señales de un paisaje contemplado ya desde la última revuelta del camino.[25]

La primera traducción de la *Odisea*: la Ulixea de Gonzalo Pérez

La Ulixea de Homero, traducida del griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez.

Edición, introducción y notas de J. R. Muñoz Sánchez. Universidad de Málaga, 2015. (Alejo de «Analecta Malacitana») 2 tomos, 931 págs.

1

La primera traducción española de la *Odisea*, que fue la primera del gran poema homérico en una lengua romance, se editó a mediados del siglo XVI. Estaba versificada en endecasílabos sueltos y fue hecha por el secretario de Estado de Felipe II, Gonzalo Pérez, un personaje que como político no logró tanta fama como su intrigante hijo, Antonio Pérez, pero que, sin duda, mereció mucho más prestigio como humanista. (Según el docto Nicolás Antonio *«vir fuit Latine ac Graece admodum doctus, ingenio summo, eruditioneque non vulgari»*). Esa traducción, a la que dedicó bastantes años, al margen de sus notorias tareas políticas, representa un espléndido y singular logro del humanismo español, que nos conviene recordar. Trasladó en un extenso poema de 21.944 versos los doce mil y pico hexámetros de la *Odisea*, y publicó su texto en cuidadas y diversas ediciones. La primera, de 1550, en la imprenta salmantina de Andrea de Portinariis, abarca los trece primeros cantos (*La Ulixea de Homero. XIII libros traducidos de griego en romance castellano por Gonzalo Pérez*). Se reeditó en Amberes ese mismo año, y de nuevo en Venecia en 1553.[1] Finalmente la versión completa de la *Odisea*, con los once cantos que faltaban, se publicó en Amberes en 1556, y, de nuevo, con algunos retoques (lo advertía en portada: «Nuevamente por él mismo revista y enmendada») en Venecia en 1562.

En el mundo humanista europeo, apasionado de la recuperación de la poesía homérica, ya la había precedido alguna versión latina. De ellas la más antigua fue la de Johann Schott en Estrasburgo: *Homeri Poetarum Clarissimi Odyssea de Erroribus Ulixis*; luego vinieron las de Andrea Divo di Capodistria, que quiere ser muy literal, y las de Francesco Griffolini en 1465 y Raffaele Maffei en 1516, todas en prosa. Ya en una lengua moderna, la primera, al parecer, fue la alemana de Simon Schaidenreisser (*Odyssea*, Augsburgo, 1537). Más tarde, después de la española, se publicarían la italiana de Lodovico Dolce (1573), la francesa de Salomon Certon (1604) y la inglesa de George Chapman (1614-1615).

Por otra parte, como señala Muñoz Sánchez, Gonzalo Pérez mantuvo contactos con otros ilustres humanistas españoles de su tiempo, como Diego Hurtado de Mendoza, Hernán Núñez, Pérez de Oliva, Páez de Castro, Calvete de la Estrella, Antonio Agustín, Jerónimo de Zurita, y se movía en ambientes ilustrados europeos, primero como consejero del emperador Carlos V y, más tarde, como secretario de Estado del rey Felipe II. Es a éste a quien dedica, con una elaborada y clara epístola en la que presenta a Ulises como modelo del héroe prudente y elogia el arte de Homero, la versión ya completa del antiguo poema.

Por fin podemos ahora, gracias a esta cuidadosa edición de Muñoz con su excelente y erudita introducción, volver a leer este texto tal como lo conocieron los escritores del llamado Siglo de Oro, y que, recordémoslo, fue la única traducción de la *Odisea* impresa en castellano durante casi tres siglos, es decir, hasta la del mexicano Mariano Esparza, en 1837. (Podemos resaltar también, de paso, que la primera versión castellana impresa de la *Ilíada* apareció mucho más tarde, ya en los finales del XVIII. Fue la que tradujo Ignacio García Malo en 1788, que quedó pronto superada por la siguiente, ya en 1830, la de Gómez Hermosilla,

en endecasílabos, el mismo metro poético usado ya por G. Pérez).[2]

2

La verdad es que, en comparación con otros países de Europa, la tradición de la poesía homérica en España fue sorprendentemente pobre, desde el siglo XVI al XIX. Como anécdota significativa quiero recordar unas líneas de don Juan Valera, en el prólogo a su versión de *Dafnis y Cloe*, que él tradujo del griego, con notable elegancia, hacia 1880. Sorprende que tan tarde entrara ¡a fines del XIX! en nuestra literatura esa novela bucólica que circulaba como un claro clásico siglos antes en otras lenguas europeas. (Amyot la había vertido al francés a mediados del XVI, y era uno de los libros preferidos de Goethe). En su fino y curioso prólogo, Valera intenta defender su atrevimiento al presentar una novela tan erótica y pagana. Pero aprovecha para criticar, de pasada, a sus contemporáneos, que no leían a los clásicos y, luego, despreciaban y creían ilegible a Homero.

> Los más atrevidos, por último, se van derechos contra el autor (mientras otros acusan al traductor), y decretan que Homero es soporífero; que en la edad bárbara en que vivió, tal vez gustaría; pero que ahora no hay quien lo aguante, y que ni los mismos que lo encomian lo leen, sino que aprenden lo más sustancial de lo que dice de algún compendio o manual de Historia de la Literatura, y suponen que le han leído y hasta que se han encantado leyéndole, para darse tono y lustre de discretos y profundos.
>
> A mí me ha ocurrido con frecuencia que hombres políticos de primera magnitud, que han sido ministros cuatro o cinco veces, abogados famosos, hacendistas y economistas, me hayan excitado a que me desemboce con ellos y les confiese que Homero no puede haberme gustado, si es que lo he leído. Y como yo me obstinara en que le había leído y en que me gustaba, me han tenido por hipócrita literario o por hombre disimulado y lleno de fingimiento, a fin de darme importancia de erudito y de humanista.[3]

3

Es algo lamentable que las historias de la literatura no incluyan los nombres de los traductores y las traducciones que, en una

u otra época, han contribuido a ampliar el horizonte de expectativas de una tradición cultural. Porque hay traducciones muy significativas para el desarrollo de una literatura. Por limitarme a las versiones de los clásicos antiguos y a nuestro siglo XVI, me parece claro que las de *El asno de oro* de Apuleyo (por Diego López de Cortegana, en 1513),[4] los *Apotegmas* y *Moralia* de Plutarco (por Diego Gracián, 1533 y1548), *Las Etiópicas* de Heliodoro (por «un secreto amigo de su patria» y, luego, Fernando de Mena, 1544 y 1578), la *Eneida* de Virgilio (por G. Hernández de Velasco, 1555), los *Diálogos* de Luciano, etc., fueron enormemente importantes para el desarrollo literario de esa época. Y a ellas hay que agregar, desde luego, esta *Ulixea* que comentamos.

No es fácil, sin embargo, determinar la difusión ni la influencia de la Ulixea. Citaré al respecto lo que ha escrito su editor actual.

> La publicación de las versiones parciales de la *Odisea* en 1550 y 1553 pudo ser un acicate para que Hernández de Velasco emprendiera su traducción de *Los doze libros de la Eneida* de Virgilio, que vio la luz en Toledo, en la casa de Juan de Ayala en 1555, y, sumadas ya las dos ediciones plenarias para que se ensayara el traslado de la *Ilíada* al castellano, como acometieron el Brocense, Cristóbal de Mesa y Juan Lebrija Cano, por mucho que sus versiones no pasaran, tal vez por autocensura, del manuscrito al impreso y se hayan perdido o permanecido inéditas. En punto al desarrollo de la épica culta española y a la discusión teórica sobre el poema heroico, su contribución fue tan decisiva como incuestionable. Su *Ulixea* es la *Odisea* que leyeron, en algunos casos acompañada por traducciones latinas, los escritores españoles que desconocían el griego o no lo conocían lo suficiente como para hacerlo en la lengua original. Aparte de los textos mencionados de Ruiz Alceo, Lope de Vega, Calderón y Gracián, su importancia es fundamental en las *Soledades* de Góngora, y, en menor medida, en *La Fábula de Polifemo y Galatea*, así como en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes.

Pero, por otra parte, el éxito no tuvo largos alcances:

> El destello editorial que la *Ulixea* había alcanzado en apenas doce años, explicado en virtud del interés de su autor por promocionar su obra y del de editores e impresores esperanzados quizá de aprovechar su influyente posición, se apagó justo en el momento en que su influjo resona-

> ba en las letras españolas. Hubo que esperar a la restauración de la enseñanza del griego en las aulas universitarias españolas a partir del primer tercio del siglo XVIII, luego del paulatino languidecimiento experimentado desde finales del XVI, a que el legado clásico recuperara cierta notoriedad social, a que el renombre de Homero acaparar la atención internacional y que saltara la chispa de la controversia para que se reimprimiera de nuevo.[5]

En 1767, en Madrid y en dos tomos, se reimprimió, por única y última vez hasta la que comentamos, la *Ulixea* de G. Pérez, a partir del texto de la versión completa de Venecia en 1562, con ortografía y puntuación modernizadas. Fue también por entonces cuando el jesuita Esteban de Arteaga, desde Italia, donde estaba expulsado, preparó una edición crítica precedida de un amplio estudio reivindicativo de la figura y obra del traductor del XVI, aunque quedó sin acabar e inédita. Muñoz Sánchez analiza muy bien ese empeño erudito y tiene en cuenta puntualmente algunas de sus anotaciones.

4

Cuando en la benemérita «Biblioteca Clásica», impulsada por Menéndez Pelayo, se pensó en editar la *Odisea*, la idea primera era recuperar la traducción de Gonzalo Pérez, de igual modo como se habían reeditado otras versiones antiguas de autores clásicos, como el *Tucídides* de Diego Gracián, o la *Ilíada* de Gómez Hermosilla. Se pensó en modernizar el texto de la *Ulixea*, de más de tres siglos y medio antes, y se encargó de ello a don Federico Baráibar, helenista de reconocido prestigio. Pero Baráibar, tras intentar retocar los versos de los primeros cantos, decidió, con acertado criterio, renunciar a la recuperación de la vieja traducción y proponer una propia, también en endecasílabos sueltos, como estaban la *Ilíada* de Hermosilla y la *Ulixea*[6].

La traducción de Baráibar (publicada en 1886) es, en efecto, mucho más fiel y ajustada que la del secretario de Felipe II, y el lector percibe que está hecha por un filólogo serio que conoce otras ediciones y los estudios homéricos de otros helenistas mo-

dernos.[7] (No sé hasta qué punto es más escueto que Pérez, pues veo que para los ocho primeros hexámetros del poema utiliza el mismo número de versos: uno y otro 16 endecasílabos. Hay que advertir que los versos griegos son casi el doble de largos).

Como señalamos, Baráibar da una traducción en versos endecasílabos, metro tradicional de la épica castellana, el mismo usado también por Gonzalo Pérez y por Gregorio Hernández de Velasco en su versión de la *Eneida*, en 1555. En el prólogo a su ya citada traducción de la *Ilíada*, Hermosilla (que era catedrático de Poética) defiende que los poetas antiguos deben ser traducidos siempre en verso, evitando la prosa, más «plebeya y villana». En verso está también la traducción de la *Odisea* de J. M. Pabón, de 1982, casi un siglo posterior a la de Baráibar, pero con un sistema métrico más cercano al griego: en hexámetros acentuales, un tipo de verso ensayado por algunos poetas modernistas, y también por Carles Riba en su cuidada traducción al catalán de 1919.[8] Otros traductores modernos han preferido la prosa, que se presta a reproducir con mayor fidelidad y precisión el texto de cualquier clásico. Así lo hizo ya, con muy claro éxito, Luis Segalá en la que sigue siendo la más conocida versión de la *Odisea* (Barcelona, 1912, con muy numerosas reimpresiones), y en prosa, más o menos poética, están las dos hechas por J. L. Calvo, 1976, y C. García Gual, 2004.

Con respecto a la fidelidad y nivel poético de la *Ulixea*, ha habido diversidad de pareceres. Ni Menéndez Pelayo ni J. Pallí Bonet la tienen en alta estima literaria; pero son a mi entender demasiado severos, según señala Muñoz Sánchez. Y ya hemos visto lo que opinaba Baráibar. Por mi parte, me parece más certero el juicio crítico de J. López Rueda, un buen conocedor del humanismo del XVI, que anota, en cambio:

> Pérez hizo su traducción en endecasílabos sin rima y en un castellano jugoso dotado de notable fuerza poética. Como es lógico, las exigen-

cias de la versificación le impiden traducir literalmente; pero es bastante fiel al sentido y, cuando puede, se ajusta a la letra.[9]

El humanista Juan Páez de Castro, que colaboró con Gonzalo Pérez en la versión final y la edición última de la *Ulixea*, elogia la obra de su amigo y traductor. Señala que, por fin, podrá (como tantos otros españoles cultos de la época) leer de corrido el gran poema homérico:

> Gané también que con no estorbarme la dificultad del lenguaje, leo tan presto todo el libro que alcanza a estar todo junto en la memoria… Con esta traslación de vuestra merced le han encendido grandes luminarias del valor y la virtud de Homero. Principalmente en este libro de la *Ulyxea*, cuya claridad había estado sepultada más de mil y setecientos años, conocida solamente de los que sabían la lengua griega.

Totalmente de acuerdo con estas líneas, me gustaría ya redactar un breve final.

5

Al comienzo de su artículo «Las versiones homéricas» (1957) escribe J. L. Borges:

> La *Odisea*, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso, desde los pareados de Chapman hasta la *Authorized Version* de Andrew Lang o el drama clásico francés de Bérard o la saga vigorosa de Morris o la irónica novela de Samuel Butler. Abundo en la mención de nombres ingleses, porque las letras de Inglaterra siempre intimaron con esa epopeya del mar, y la serie de sus versiones de la *Odisea* bastará para ilustrar su curso de siglos.

La idea expuesta en ese brillante ensayo, la de que las diversas traducciones de una obra clásica —en varias épocas y lenguas— representan variantes literarias de la misma, dando lugar así a «una librería internacional», donde los traductores merecerían ser recordados como intérpretes y colaboradores del mensaje poético, incita a una breve reflexión. Podemos partir de los ejemplos aquí ofrecidos de traductores de la *Odisea*.

Casi todos los citados en ese artículo —la única excepción es el francés Bérard— son escritores ingleses. Están mencionados

G. Chapman, A. Pope, Butcher, W. Morris, T. A. Buckley, W. Cowper, A. Lang y S. Butler (éste, el más moderno, tradujo la *Ilíada* en 1898 y la *Odisea* en 1900). Borges privilegia en su ensayo las versiones inglesas —que él conocía desde niño porque estaban, sin duda, en la biblioteca heredada de su padre y las leyó en inglés— y lo justifica con su afirmación de que «las letras de Inglaterra siempre intimaron con esa epopeya del mar, y la serie de sus versiones de la *Odisea* bastará para ilustrar su curso de siglos». Desde luego, Borges no pudo conocer el libro de G. Steiner, *Homer in English*[10], que ofrece una lista mucho más imponente de versiones de las epopeyas homéricas, y que advierte en su prólogo que, durante los siglos XVIII y XIX, no pasó ningún año en que no apareciera en inglés alguna traducción o comentario de esos textos. Ahora me resultaría muy fácil prolongar la larga nómina ofrecida por Steiner. También él, en su gran libro sobre la traducción, presenta una comparación entre varias traducciones inglesas de un pasaje de la *Ilíada* (*Ilíada* XXIV 447 y ss). Compara algunas líneas de las versiones de Chapman (1611), Thomas Hobbes (1676), Alexander Pope (1710), William Cowper (1791) y Richmond Lattimore (1951), subrayando cómo cada traductor se adapta a los gustos de su tiempo.

Borges, supongo, no conoció nunca la *Ulixea* de G. Pérez, y tampoco quiso citar en ese ensayo ninguna versión española. Aunque creo que leyó, antes o después, la de Segalá. En todo caso, la ristra hispánica de versiones homéricas ha de comenzar por ésta, muy fluida y de acentos renacentistas, que ahora, tras siglos de silencio, aquí rescata de manera justa y admirable Juan Ramón Muñoz Sánchez, gran experto en la tradición de textos clásicos y humanismo, como bien había demostrado en su gran libro *De amor y literatura: hacia Cervantes*[11].

Si bien Gonzalo Pérez no tenía el genio poético de George Chapman, cuyas versiones homéricas son textos clásicos de la poesía inglesa aún hoy, no hay duda de que fue un traductor ma-

ñanero y un escritor de línea clara, empeñado en romancear con rigor y frescor para honra de nuestra lengua el inolvidable texto homérico (de su tenaz empeño son muestra las correcciones que fue agregando en cada reedición), y lo logró. Así que este rescate es un buen homenaje, debido y ahora bien pagado, a un traductor audaz y a un libro resonante de merecida memoria.

Guevara y el Libro áureo del emperador Marco Aurelio

Marco Aurelio Antonino Emperador, cuya es la presente obra, hablando de sí mesmo, escrive a Polión estas palabras: «Hágote saber, amigo, que a mí no me hicieron emperador por la sangre de mis antepassados, ni por el favor de los presentes, sino porque fui amigo de sabios y enemigo de nesçios». Muy dichosa fue Roma en elegir Emperador tan cuerdo, y muy fortunado fue este Emperador venir a la cumbre del imperio no por patrimonio, sino por sabio. Y si fue gloriosa aquella edad en gozar su persona, no menos lo será esta nuestra en gozar su doctrina.

Fray Antonio de Guevara,
Argumento del Libro áureo del emperador Marco Aurelio.

Cuando Francisco Díaz de Miranda, en 1785, publica su traducción castellana de las *Meditaciones* de Marco Aurelio, advierte en su prólogo que, hasta ese momento, «España es la única (nación) que ha escaseado a este Emperador un obsequio tan corto y tan trivial» como el de traducirlo y publicarlo. Tenía razón; la suya, editada en los años finales del siglo XVIII, es la primera versión española de los apuntes o soliloquios del estoico emperador. Luego añadía:

> Antes, para colmo de desatención, el obispo de Mondoñedo, Guevara, le prohijó atrevidamente en su *Relox de príncipes* desconcertado, contribuyendo la celebridad de Marco Aurelio a que corriese con el aplauso que por sí no merecía, y se imprimiese en los más de los países, traduciéndolo en latín, francés, italiano y alemán.

En efecto, el libro citado acerca del ilustre emperador romano era «atrevido» y «desconcertado» porque se presentaba como una traducción de sus escritos a partir de un manuscrito antiguo encontrado casualmente por fray Antonio en la biblioteca florentina de Cosme de Medici, según él declaraba; pero, como sus lectores más avisados y doctos descubrieron pronto, no provenía de un texto antiguo, sino de la imaginación novelesca de Antonio

de Guevara, cronista imperial y futuro obispo de la villa de Mondoñedo. Aunque Díaz de Miranda menciona el *Relox de príncipes*, el primer libro de Guevara se titulaba *Libro áureo del emperador Marco Aurelio*, y se publicó en Sevilla, sin nombre de autor, en 1528. El posterior y mucho más extenso *Libro llamado Relox de Príncipes en el cual va encorporado el muy famoso libro de Marco Aurelio* se publicó después en Valladolid en 1529. Las calificaciones del libro *áureo y muy famoso* merecen atención.

Ambas obras, a veces confundidas, ya que el Relox incorpora, como nos avisa el título, mucho del libro anterior (en realidad eso viene a ser una sexta parte del amplio texto), tuvieron un enorme éxito, primero en España y muy poco después en toda Europa. Del *Libro áureo* hubo al menos veinticinco ediciones y del *Relox* dieciséis en español y cincuenta y ocho en francés, italiano, inglés, alemán, latín, y mucho después, una en armenio, según recuerda R. O. Jones. Como él comenta:

> De hecho, fue una de las obras más leídas de su siglo. No hace falta ir muy lejos para comprender la razón de semejante éxito: Guevara ofrecía una variada erudición unida a una audaz (para algunos desvergonzada) y entretenida invención, todo ello presidido por un propósito moralizante. Si bien la sabiduría de Guevara no llega superar el mero sentido común, su misma trivialidad refleja el espíritu de su época.[1]

Treinta años después del relato ficticio de Guevara se publicó la primera edición del texto en griego de los *Pensamientos* de Marco Aurelio, por Andreas Gesner, con traducción latina y comentario de William Xylander, en Zúrich, 1558. A partir de un manuscrito único descubierto en otra biblioteca europea, la del príncipe palatino Otto Heinrich, en Heidelberg, ofrecía las palabras y meditaciones auténticas de Marco Aurelio Antonino, un texto singular por su sinceridad, densidad intelectual e inquietud espiritual, que nos revela una personalidad radicalmente distinta a la del frívolo y ameno personaje inventado por el escritor de la corte de Carlos V. Nada en el retrato del *Libro áureo* de Guevara

evoca al melancólico emperador que, a sus sesenta años, en el *limes* danubiano, escribió *eis heautón* sus solitarias reflexiones y sus confesiones filosóficas. Pero el obispo de Mondoñedo no llegó a enterarse de la existencia de esos auténticos e impresionantes apuntes de Marco Aurelio porque, fallecido en 1545, llevaba muerto más de diez años cuando esos *Pensamientos* salían de nuevo a la luz.

Por otra parte, ya A. S. L. Farquharson, que en el prólogo de su clásica edición con comentario del texto de Marco Antonino menciona a Antonio de Guevara y su obra, que califica de *«extravagant romance»*, y recuerda su fama europea, y que era el texto favorito del padre de Montaigne, se preguntaba si acaso el escritor español habría oído que en la Biblioteca Laurenciana de Florencia había un manuscrito con extractos de las *Meditaciones*, un texto que, por otra parte, no pudo leer, puesto que, según confesión propia, él no sabía griego.[2] La hipótesis es curiosa, y es una lástima que sepamos tan poco de sus andanzas y lecturas en los años de estancia en la Italia renacentista de nuestro inquieto franciscano, humanista sui generis, bibliófilo y lector empedernido.

No cabe duda del éxito sorprendentemente rápido del *Libro áureo de Marco Aurelio*, calificado de *«muy famoso»* en el título del *Relox*, sólo un año después de su publicación. Sin duda, el título mismo que evocaba la figura de un emperador romano muy prestigioso, y luego su estilo ameno y desenfadado, que atraía a sus lectores con una portentosa erudición y múltiples anécdotas en una prosa castellana de singular riqueza léxica y una retórica que podemos llamar plateresca, influyeron en su buena acogida. Más tarde, Guevara seguiría explotando los ingredientes que le habían proporcionado sus primeros triunfos. En Una década de Césares y en sus *Epístolas familiares*, que se publicaron diez años después del *Relox*, en 1539, vuelve a recurrir a sus dos veneros peculiares: la *Década* evoca las *Vidas* de diez emperadores roma-

nos, cercanos por su época a Marco Aurelio, y en las *Cartas* vuelve a reclamar el aplauso del público que había gustado muy en especial de las curiosas y no menos familiares «cartas» del *Marco Aurelio*.

Un humanismo amenizado en su versión fácil a la lengua vulgar, el gusto por la literatura miscelánea, un tono moralista aburguesado, retórico y no falto de un frívolo humor, una erudición mitigada por sus guiños irónicos para disculpar la falta de rigor en el manejo de incontables anécdotas, citas y nombres antiguos, y un rico y sabroso léxico caracterizan la producción guevariana, que en el siglo XVI obtuvo muy amplia difusión gracias al auge de la imprenta, dirigida a un público lector de cultura media y profana.[3] Junto a obras novelescas como la *Celestina* y el *Amadís*, el *Libro áureo* fue uno de los libros españoles más leídos en Europa (como también lo fue las *Epístolas familiares* algo después), en aquella Europa del Imperio de Carlos V y del crepúsculo renacentista.

Sobre esos textos de Guevara, precursor del ensayo y fingidor de relatos de aire novelesco, cayó luego, implacable, la crítica de los austeros y auténticos humanistas y, en especial, de los erasmistas, que le reprochaban su falta de seriedad en el manejo de los textos y su impostura erudita. Se hizo popular el dicho: «Miente más que el obispo de Mondoñedo». Se le motejó de falsario y de bufón cortés. Con un toque refinado de humor, Cervantes recordará al obispo de Mondoñedo al burlarse en el prólogo del *Quijote* de los que amontonan citas eruditas. Lo recuerda como un experto en damas de vida alegre, en evidente alusión a las cartas que en su *Marco Aurelio* dirige éste a unas cortesanas de su época.[4] «Si tratáredes de mujeres rameras, ahí está el obispo de Mondoñedo, que os prestará a Lamia, Laida y Flora, cuya anotación os dará gran crédito…». En 1605 todavía Guevara era un autor famoso por su pintoresca erudición, pero de muy ambiguo prestigio. Sospecho que tal vez parodia Cervantes el al-

to estilo guevaresco en el florido elogio de don Quijote de la Edad de Oro ante los cabreros: «Dichosa edad y dichosos siglos aquellos a los que los antiguos dieron el sobrenombre de dorados…».[5]

Como escribe Jones, Guevara fue un escritor «excéntrico», porque, siendo un autor de éxito, no publicó nada durante casi diez años, aunque dedicara mucho tiempo a componer sus nuevas obras, que aparecieron juntas, en un volumen en Valladolid en 1539. Ahí están la *Década de Césares*, el *Aviso de privados*, el *Menosprecio de corte* y el *Arte de marear*. El mismo año apareció el primer tomo de sus *Cartas familiares*. Era entonces «obispo de Mondoñedo, predicador, cronista y del consejo de su majestad». Pero parece que sus relaciones con la corte ya habían decaído, y, a pesar de sus deseos, tuvo que retirarse a su lejana sede episcopal, en la húmeda Galicia, y allí pasó sus últimos años, sin avanzar en su *Crónica imperial* y dedicado a escribir obras de temática religiosa.

Pero vayamos ya a comentar el *Libro áureo*, que fue su primera obra y aquella por la que tuvo siempre el mayor aprecio. Fray Antonio dice que empezó a escribirla en 1518, y la debía de tener compuesta ya en 1525, cuando cuenta que prestó su relato al emperador Carlos V y, probablemente, empezó ya a redactar el *Relox de Príncipes*.

El *Marco Aurelio* se compone de unos textos preliminares (un prólogo y un argumento) y de dos libros (el primero relata la vida del emperador, en cuarenta y ocho capítulos, y el segundo es un epistolario, compuesto por dieciocho cartas de Marco Aurelio y una de su amiga Bohemia, en respuesta a otra suya).

Como escribe Emilio Blanco, «la versión que ofrece de la vida del Emperador es la fraguada por su imaginación a partir de una serie mínima de detalles extraídos de la historia romana».[6]

Ahora bien, en vez de mostrarse como autor de la novelesca biografía, una ficción que podría situarle como un precedente de

futuros novelistas históricos, Guevara prefirió recurrir al viejo truco del manuscrito encontrado —un original griego en la biblioteca florentina de Cosme de Medici— y presentarse como mero traductor del texto.

> La primera obra de fray Antonio es, por lo tanto, una falsificación; pero esto no ha de verse como algo reprobable. Era una práctica habitual ya en la Edad Media para dar autoridad a un escrito (piénsese, por ejemplo, en el prólogo del *Libro del Caballero Zifar*), y que gozará de popularidad entre los humanistas italianos del siglo XV, desde que Leon Battista Alberti escribe en 1424 una comedia alegórica en latín, *Philodoxeos*, y la envía a varios corresponsales asegurándoles que es obra de una tal «Lepidus» extraída *«ex vetustissimo codice»*. Pasados diez años la reivindicará como suya y se la dedicará a Leonello d'Este. En esta misma línea se moverán en alguna ocasión humanistas como Andrea Brenta, Leonardo Bruni o Annio de Viterbo, por citar sólo algunos casos.
>
> No todo, sin embargo, es invención de fray Antonio. Disponía de la vida de Marco Aurelio incluida, como las de otros emperadores romanos, en la bien conocida y difundida *Historia Augusta*. De ahí parte para dar forma, en el libro primero, a su narración de la vida del gobernante-filósofo que será Marco. No obstante, y por más que los cite como fuentes e inspiradores, los textos históricos que hablaban de Marco Aurelio (la citada *Historia Augusta* o Herodiano) así como los cronistas antiguos inventados por Guevara (Cina Catulo o Sexto Queronense) sólo sirven para dar empaque y autoridad al libro, pues la mayor parte de lo que en él se cuenta es invención.[7]

Nada reprobable, tal vez, en principio, como afirma Emilio Blanco, el mejor especialista actual en la obra de Guevara, puesto que ese tipo de falsas historias tenía ya una larga tradición, pues el truco del manuscrito encontrado se encuentra ya en Dictis y Dares, los famosos cronistas de la guerra de Troya, tan apreciados en la Edad Media. Y, sin embargo, es fácil observar que los ejemplos renacentistas que hace un momento leíamos no están dirigidos al mismo tipo de público que el *Libro áureo*. Por un lado, sí tenemos algunos escritos que son juegos eruditos entre humanistas; por otro, el viejo texto que acredita un relato de caballerías, ficción muy notoria desde sus orígenes. Pero el *Libro áureo de Marco Aurelio* se presentaba con una prosopopeya propia y

muy distinta de unos y otros: no parecía un *paignion* para humanistas, ni tampoco una típica ficción caballeresca (como las que el propio Guevara criticará en más de una ocasión). Por el contrario, amparado por la dedicación a Carlos V y el predicamento religioso de su autor, parece reclamar a sus lectores un crédito a la altura de títulos tan respetables.

Leamos el prólogo:

> COMIENÇA EL PRÓLOGO
>
> DIRIGIDO A LA SACRA, CESSÁREA, CATHÓLICA MAGESTAD DEL INVICTÍSSIMO SEMPER AUGUSTO, EL EMPERADOR NUESTRO SEÑOR DON CARLOS QUINTO DE ESTE NOMBRE, POR LA GRACIA DE DIOS REY DE CASTILLA, DE LEÓN, DE ARAGÓN, ETCÉTERA.
>
> EMBIADO POR FRAY ANTONIO DE GUEVARA, DE LA ORDEN DE LOS FRAILES MENORES DE OBSERVANCIA, PREDICADOR DE LA CAPILLA DE SU IMPERIAL MAIESTAD, SOBRE LA TRASLAÇIÓN QUE HIZO DE GRIEGO EN LATÍN, DE LATÍN EN ROMANCE, AL LIBRO LLAMADO *ÁUREO*, EL QUAL HABLA DE LOS TIEMPOS DE MARCO AURELIO, DECIMOSÉPTIMO EMPERADOR DE ROMA.

Y el argumento:

> SÍGUESE EL ARGUMENTO DEL INTÉRPRETE EN EL QUAL DECLARA QUIÉNES FUERON LOS ESCRIPTORES DE ESTE LIBRO, Y CÓMO HASTA ESTE TIEMPO Á ESTADO OCULTO, Y CON QUÁNTA SOLICITUD POR EL DICHO PADRE FRAY ANTONIO DE GUEVARA FUE BUSCADO.

Pero, pocas páginas después, parece sugerir que es algo más que una traducción:

> COMIENÇA EL LIBRO LLAMADO *ÁUREO*, QUE TRACTA DE LOS TIEMPOS DE MARCO AURELIO, DECIMOSÉPTIMO EMPERADOR DE ROMA, SACADO DE MUCHOS ANTIGUOS HISTORIADORES, CORREGIDO, EMENDADO Y EN SUAVE ESTILO PUESTO POR EL REVERENDO PADRE FRAY ANTONIO DE GUEVARA, PREDICADOR DE LA CAPILLA DE LA SACRA, CESSÁREA, CATHÓLICA MAGESTAD, EN EL QUAL LIBRO SE CONTIENEN MUY EXCELLENTES DOCTRINAS MORALES Y PEREGRINAS HISTORIAS.

En cuanto a los autores antiguos del áureo texto, es al final del «argumento» donde Guevara los identifica con más precisión:

> Es de saber que entre los maestros que a este Emperador enseñaron las sciençias fueron tres, conviene a saber: Iunio Rústico, Cina Catulo, y Sexto Cheronense, sobrino del gran Plutarcho. Estos tres fueron los que escrivieron la presente historia: Sexto Cheronense en griego, y los otros dos en latín. Pienso de esta historia tienen muy pocos notiçia, porque hasta ahora no la avemos visto impressa. Quando me huve salido de los collegios de mi estudio y llevado a predicar a palaçio, como vi tan nuevas novedades en las cortes, acordé con deseo de saber darme a indagar y saber cosas antiguas. Acaso pasando un día una historia, hallé en ella esta historia acotada, y una epístola en ella inserta y paresçióme tan buena, que puse todo lo que las fuerças humanas alcançan a buscarla. Después de rebueltos muchos libros, andadas muchas librerías, hablado con muchos sabios, pesquisado por muchos reynos; finalmente descobríle en Florençia entre los libros que dexó Cosme de Médicis, varón por çierto de buena memoria.
>
> He usado en esta escriptura, que es humana, lo que muchas vezes se usa en la divina, que es traduzir no palabra de palabra, sino sentençia de sentençia. No estamos obligados los intérpretes dar por medida las palabras: abasta dar por peso las sentençias. Como los historiógrafos de quien sacava eran muchos, y la historia que sacava no más de una, no quiero negar que quité algunas cosas insípidas y menos útiles, y entrexerí otras muy suaves y provechosas. Tengo pensamiento que todo hombre sabio después que huviere leído este libro no dirá yo ser el autor prinçipal de la obra, ni tampoco sentençiará que me excluya del todo della, porque tantas y tan maduras sentençias no se hallan en el tiempo presente, ni tal ni tan alto estilo no le alcançaron los del tiempo passado.

Es interesante advertir cómo, en el segundo prólogo al *Relox*, vuelve a insistir Guevara en su carácter de traductor, como esforzado humanista espoleado en su ardua tarea por su fervor hacia los textos antiguos:

> Desde que nací hasta agora, así en el mundo de do fui como en la religión a do me acogí, todo lo más de mis años he ocupado en leer y estudiar libros divinos y humanos, aunque confiesso mi flaqueza de no aver leído quanto pudiera, ni estudiado quanto deviera. Mas, con todo eso, de todo lo que he leído ninguna cosa tanto me ha espantado como es la doctrina de Marco Aurelio, por ver que en la boca de un pagano pusiesse Dios tan gran tesoro. Todo lo más que él escrivió en griego, y también escrivió muchas cosas en latín; saqué pues del griego con favor de

> mis amigos, de latín en romance con mis sudores propios. Sienta pues cada uno qué se sentiría sacarle de griego en latín, de latín en romance, y de romance grossero ponerle en suave estilo; porque no se puede llamara generoso combite do los manjares no son preciosos y las salsas no son muy sabrosas. En traduzir las sentencias, en ordenar las palabras, en examinar los romances, en castigar y tantear las sílabas, quántos sudores se ayan sufrido en el enojoso verano, quántos fríos en el enojoso invierno; quánta abstinencia aviendo de comer, quánto trasnochar aviendo de dormir; quánto cuydado estando descuydado, júzguelo el que lo esperimentare si a mí no me creyere.

Es interesante advertir que, aunque resulta una ampliación del *Marco Aurelio*, el *Relox de príncipes* ya no se considera una traducción, sino un nuevo libro compuesto por fray Antonio, como se ve por el comienzo del privilegio real para su edición y venta en los reinos de Castilla, que dice así:

> Por quanto por parte de vos, fray Antonio de Guevara, nuestro predicador y coronista, me fue hecha relación de que vos traduxistes en romance castellano un libro llamado *Marco Aurelio*; y que asimismo hezistes y compusistes otro libro intitulado *Relox de príncipes*, en el qual va incorporado el dicho *Marco Aurelio*; y que por ser libros de mucha doctrina y provecho los querríades hazer imprimir…

Es evidente que la edición del *Libro áureo* como un texto atribuido al famoso emperador y recién traducido del griego debió de causar sensación en el mundo editorial y contribuir, en gran medida, al gran éxito inicial del libro. No menos claro es que sus lectores, al menos los lectores doctos y conocedores del mundo antiguo, no tardarían en advertir que se trataba de una notoria superchería. Y que eran falsos muchos autores citados y muchas de las sentencias atribuidas al azar a uno u otro clásico con total desparpajo. Pero, como ya notábamos, no se trataba de un pastiche dirigido a eruditos ni tampoco de una falsificación orquestada para avalar falsas historias o documentos engañosos.[8] No parece haber tenido otro propósito que el de una ficción fantasiosa y un tanto lúdica, que se publicó de manera un tanto accidental y cuyo éxito sorprendió a su propio autor. En ese texto, Guevara jugaba a presentarse como humanista, con alarde de citas y

lecturas, y parecía avalar sus ficciones con sus títulos clericales y cortesanos. Los humanistas de verdad no le iban a perdonar ni el disfraz docto ni su falta de respeto a los antiguos y por eso, tras su fulgurante difusión como *best sellers*, sus libros cayeron luego, ya avanzado el siglo XVII, en un denso y perdurable olvido.

En descargo de Guevara cabe aducir que no fue él quien decidió con premura publicar su «libro áureo», sino que, años después de componerlo, se encontró con que ya circulaba impreso y en varias ediciones cuando, según él dice, dio su consentimiento. Siguió, sin embargo, defendiendo que era una traducción libre y no una descarada y total invención suya. Recordemos, al respecto, unas líneas del «argumento» del *Relox*:

> Muchos se espantan de oyr doctrina de Marco Aurelio, diciendo que cómo ha estado oculta hasta este tiempo, y que yo de mi cabeça lo he inventado, y que jamás uvo Marco Aurelio en el mundo… Los que dicen que yo solo compuse esta doctrina, por cierto yo les agradezco lo que dizen; porque a ser verdad que tantas y tan graves sentencias aya yo puesto de mi cabeça, una famosa estatua me pusieran los antiguos en Roma. Vemos en nuestros tiempos lo que nunca vimos, oímos lo que nunca oímos, experimentamos no un nuevo mundo, y por otra parte maravillámonos que de nuevo se halle agora un libro. No porque yo en descubrir a Marco Aurelio aya sido cuidadoso y en traduzyrle aya sido estudioso, es por cierto justo sea de los sabios notado ni de los embidiosos acusado; porque muchas veces acontece que en la caça que a manos del más pobre montero viene a morir el venado.

Y unas líneas después:

> Declarándome más, digo que fueron muchos los que escrivieron de los tiempos deste Marco Aurelio. Es a saber: Herodiano escrivió poco, Eutropio menos, Lampridio mucho menos y Julio Capitolino algo más. Es también de saber que los maestros que a Marco Aurelio enseñaron las sciencias fueron Junio Rústico, Cina Cathulo y Sexto Cheronense, sobrino que fue del gran Plutarco. Estos tres fueron los que principalmente como testigos de vista escrivieron todo lo más de su vida y doctrina. Heme aprovechado en esta escriptura que es humana de lo que muchas vezes los doctores se aprovechan en la divina, en no traduzir palabra de palabra, sino sentencia de sentencia, porque los intérpretes no estamos obligados dar por medida las palabras, sino que abasta dar peso las sentencias. Yo comencé a entender en esta obra en el

> año de mil y quinientos y dieziocho, y hasta el año de veinte y quatro ninguno alcanzó en qué yo estava ocupado; luego el siguiente año de veinte y quatro, como el libro que tenía yo muy secreto estuviesse divulgado, estando Su Magestad malo de la quartana me la pidió para passar tiempo y aliviar su calentura. Yo serví a Su Magestad entonces con *Marco Aurelio*, el qual aún no le tenía acabado ni corregido, y supliquéle humilmente que no pedía otra merced en pago de mi trabajo sino que a ninguno diesse lugar que en su Real Cámara trasladasse el libro… Mis pecados que lo uvieron de hazer, el libro fue hurtado y por manos de muy diversas personas traído y trasladado, y como unos a otros lo hurtavan y por manos de pajes le escrevían, como cada día crecían en él las faltas y no avía más de un original por do corregirlas, es verdad que me truxeron algunos a corregir que, si supieran hablar, ellos se quexaran más de los que los escrevieron, que no yo de los que le hurtaron. Añadiendo error sobre error, ya que yo andava al cabo de mi obra y quería publicarla, remanece *Marco Aurelio* impresso en Sevilla, y en este caso yo pongo por juezes a los lectores entre mí y los impressores, para que vean si cabía en ley ni justicia un libro que estava a la Imperial Magestad dedicado, era el auctor niño, estava imperfecto, no venía corregido, que osasse ninguno imprimirlo ni publicarlo. No parando en esto el negocio, imprimiéronse otra vez en Portugal y luego en los reynos de Aragón; y si fue viciosa la impresión primera, no por cierto lo fueron menos la segunda y la tercera; por manera que lo que se escrive para el bien común de la república, cada uno lo quiere aplicar en provecho de su casa.

Añade luego que el *Relox* presenta un texto corregido y ampliado, pero aún así insiste en que toma su contenido de los autores antiguos y sólo inventa algún capítulo:

> Como la doctrina avía de ser para muchos, quíseme aprovechar de lo que escrivieron y dixeron muchos sabios, y desta manera procede la obra: en que pongo uno o dos capítulos míos y luego pongo alguna epístola de Marco Aurelio o otra doctrina de algún antiguo. No se engañe el lector en pensar que lo uno y lo otro es del auctor, porque dado caso el estilo del romance es mío, yo confiesso que todo lo más que se dize es ageno.

El modelo de Guevara debió de ser, en los datos básicos, la abigarrada *Historia Augusta*, que él conocía bien y que volvería a utilizar, de manera declarada y más moderada, en su *Década de Césares*. También esa *Historia* de seis autores ficticios se considera hoy una «falsificación» que incluye numerosos documentos apó-

crifos.[9] Y contiene, en sus biografías de unos treinta emperadores múltiples datos y anécdotas y profusión de nombres en un estilo narrativo suelto y realista. (Destaca allí como el emperador más elogiado «Marco Antonino el filósofo», no sólo por su afán filosófico y sus virtudes, sino también por la ejemplar y gran estima que mostró a sus maestros). Como ha escrito Grafton:

> La *Historia Augusta* fue un trecho más allá en esa dirección (de la falsificación con cierta pátina antigua), proporcionando un buen número de detalles aparentemente triviales sobre las creencias, opiniones, rituales mágicos y hábitos sexuales de los emperadores, con el objetivo de crear una representación realista, tridimensional, de su época, al estilo de las narraciones de un biógrafo auténtico como Suetonio.[10]

Como un docto clérigo medieval, Guevara sabía amplificar e introducir consejos morales, y, a la manera de los humanistas, recargaba el texto con sentencias y citas de otros autores, en general inventados o trastocados, para admirar y embaucar a sus lectores más ingenuos. De todos modos, no se esmeraba en dar una pátina arcaizante a sus detalles, como habría hecho un falsario más erudito; su propia época se le colaba por todas partes. Su Marco Aurelio no vivía en un decorado romano, sino en un entorno cercano y familiar. Por lo demás, Guevara admiraba a Plutarco, y le hubiera gustado ser comparado con él, su escritor predilecto entre los antiguos, que no sólo fue gran biógrafo, sino también ameno moralista y ensayista. Aquel famoso Plutarco que pasaba en su época por haber sido consejero de Trajano, otro emperador español, era el más citado de sus *auctores* reales. A Guevara le habría gustado hacerse pasar por un docto humanista, pero sólo podía hacerlo ante un público de lectores de cultura media; los humanistas advertían pronto su charlatanería bajo la máscara de anticuario y la pacotilla de relumbrón de sus mil citas.[11]

En cuanto a su *Marco Aurelio*, está formado por dos libros: el primero ofrece el esquema tradicional de la biografía, desde el

nacimiento a la muerte del protagonista; el segundo se compone de las cartas del Emperador a diversos personajes. Curiosamente no se describe el aspecto físico del emperador, a diferencia de lo que Guevara hace con otros en las *Décadas*.

> [Marco] viene definido por sus cualidades morales: moderado en el comer y beber, justo, generoso piadoso, amigo de sus amigos, amante del saber y, por encima de todo, protector de los sabios y filósofos que tiene en su corte. Marco Aurelio es el modelo de príncipe-filósofo que el franciscano propondrá en este primer ciclo de su producción a Carlos V.
>
> Pese a todo ello, el personaje del Emperador no resulta en absoluto acartonado. Como cualquier hijo de vecino, tiene sus disputas y problemas conyugales con su esposa Faustina o evoca el recuerdo de episodios personales que terminan siempre por convertirse en materia moral. Pero donde Marco se hace humano, demasiado humano si se quiere, es en las cartas del segundo libro. Se trata de epístolas que van por lo general dirigidas a sus parientes o amigos cercanos, y que tratan de los temas más variados: la muerte o la viudez, la vejez o el matrimonio. Hay también misivas juveniles dirigidas a lo que entonces llamaban sus «enamoradas», y alguna hay también enderezada a las cortesanas (hoy hablaríamos de prostitutas) romanas. Todo ello humaniza a Marco, por una parte, y sirve a fray Antonio para verter los contenidos morales que desde la primera hasta la última caracterizarán todas sus obras, pese a los detalles escabrosos que también tienen casi todas.[12]

En ese segundo libro, Guevara recurre al género epistolar, género de tradición ciceroniana y de renovado prestigio renacentista.

> En vez de escribir su propio epistolario, como Petrarca (eso lo hará más tarde en las *Epístolas familiares*), redacta el del emperador Marco, en ese mismo molde, el de la carta familiar, ya que todas las que componen la segunda parte del *Libro áureo* van dirigidas por el gobernante a parientes cercanos o amigos. La variedad es grande, y responde a los tipos que ofrecían los manuales teóricos: desde la consolación a la invectiva, pasando por la amatoria. Esas cartas no están ahí por casualidad; fray Antonio ha sabido escoger muy bien.[13]

Ese procedimiento de humanizar y modernizar una figura del pasado no deja de tener una notoria cercanía al que usarán luego algunos novelistas o autores de novelas históricas. Pero el *Libro*

áureo no es una novela, sino una biografía un tanto miscelánea. ¿Hemos de considerar a fray Antonio un «falsario de la cultura», como lo califica María Rosa Lida, o bien verlo como un novedoso tipo de «humanista creador», como opina Carlos Clavería? No conviene aplicar medidas severas al arte literario de Guevara. Creo que tiene razón Asunción Rallo cuando habla de él, situándolo en el contexto del humanismo —y en el humanismo hispano en lengua vulgar—, como de un «nuevo rico de la literatura»:

> El juego de perfección artística que caracteriza al Renacimiento se desbocaba en el cumplimiento superficial de sus reglas: autores, personajes y relatos, griegos y romanos, conforman el texto guevariano, pero unos son verdaderos y otros falsos. Esta mezcla es consciente y se basa estéticamente en un desenfado y una actitud de «nuevo rico de la literatura», del que aprovecha el cúmulo de conocimientos puesto a su disposición por las ediciones recientes, pero no cree en su utilización exacta.[14]

Guevara, atractivo para unos, irritante para otros, o ambas cosas a la vez, cuenta a su favor con un estilo propio, o, mejor dicho, con una decidida «voluntad de estilo», como ha descrito muy bien Juan Marichal. Esa es la virtud que le reconocen estudiosos modernos de su obra, como J. Marichal, Márquez Villanueva, A. Rallo, A. Redondo y E. Blanco. Es, en sus cartas, un precursor del ensayo, un escritor funambulesco tal vez, pero no un mero pregonero de pacotilla, ni un tenebroso falsario de poca monta. Cierto es que ahora apenas tiene lectores. Basta señalar cómo de su *Marco Aurelio* y del *Relox* no hubo ninguna edición española en los últimos siglos hasta las de Emilio Blanco en la Biblioteca Castro en 1994. (Antes hubo alguna edición suelta del *Menosprecio de corte*, las *Epístolas familiares*, el *Arte de marear* y el *Aviso de privados*). Pero quisiera concluir reiterando las líneas con que acababa mi primer artículo sobre Guevara.[15]

> No fueron los más doctos ni los intelectuales más rigurosos los únicos portavoces de nuestro Renacimiento. Antonio de Guevara, alejado de

los círculos universitarios y de los erasmistas, pudo ser gracias a su florido estilo y singular ingenio, uno de los autores más significativos de la primera mitad del siglo XVI, en una atmósfera espiritual aún no tan entenebrecida por los rigores, represiones y rencores de la Reforma en años posteriores. No conviene aplicar a su obra una crítica demasiado severa, atendiendo a patrones intelectuales que le eran ajenos. Nuestro humanismo, y la prosa de nuestro Siglo de Oro, habría sido mucho más pobre sin una figura como la suya y sin esos libros amenos que deleitaron a media Europa y que son un preludio del ensayo y de la novela realista española.

Ya en su *Marco Aurelio*, su primera obra, se advierten las luces y sombras, los trucos y afanes del ingenioso y ficticio biógrafo de un Emperador un tanto fantasmal.

Precursores de Montaigne

Montaigne no inventó el género ensayístico, aunque sí le dio un nombre propio, el de «ensayo», y potenció como nadie antes la escritura autobiográfica, retratándose a sí mismo con una singular lucidez, presentando su «yo» en un primer plano y marcando así el género con un sello propio como nadie antes. No se trata, pues, de regatearle originalidad cuando se señala que algunos claros precedentes de sus «ensayos», breves textos reflexivos y con acento personal sobre temas diversos, trufados de citas y anécdotas, se encuentran ya en autores antiguos, clásicos latinos y griegos, muy frecuentados por él. Es el caso de Plutarco y de Séneca (y, en menor medida, Cicerón), no en vano, como se sabe, sus autores predilectos y más citados. Los temas tratados por Séneca y Plutarco coinciden a veces con los que ensaya Montaigne, que acude una y otra vez a sus libros y multiplica sus citas. A veces el formato se diferencia poco —en griego esos breves textos en prosa tomaban el título general de «charlas», «diálogos» o «cartas» (*homilíai*, o *diatribaí, epistolaí, diálogoi*)— y adquiere cierto tono declamatorio. Montaigne cita a menudo a esos autores clásicos, y otras veces los usa sin mencionarlos. No lo hace por un prurito de erudición, sino porque se apoya en ellos para sus propias reflexiones y disquisiciones. Toma de ellos lo que le gusta y conviene; es un gran lector «hedónico», como diría Borges. Y también los autores citados hacían algo semejante. Plutarco se esmeraba en recordar anécdotas históricas (no sólo en sus *Vidas*, sino también y ante todo en sus misceláneos *Moralia*) y buscar con ellos una cierta sagesse, mientras que Séneca era más sentencioso y moralista, pero con un estilo mucho más personal, y liberal, ya que con manga ancha citaba a Epicuro tanto o más que a sus maestros estoicos. En el Renacimiento, el género vuelve a

cobrar nuevos bríos, en parte debido a esas mismas influencias (Erasmo aprecia sobre todo a esos mismos maestros: Séneca y Plutarco, y sus abundantes cartas muestran un estilo coloquial y una singular apertura de espíritu de enorme influjo). El ensayista intenta conectar con sus lectores en una conversación fingida, con cierto tono familiar, y gusta de algunas alusiones a otros textos, siempre al margen de los sermones y los tonos profesorales o técnicos, en una prosa ágil y moderna. En la literatura española del XVI hay un curioso precursor de esos ensayos, aunque por su estilo plateresco y retórico, de predicador cortesano, se distancie notablemente de la libre sinceridad y del estilo claro y preciso de Montaigne. Fray Antonio de Guevara (sobre todo con su *Marco Aurelio* y sus *Epístolas familiares*, obras de gran éxito en Europa y bien conocidas de Montaigne) merece también ser considerado en ese contexto, por su «voluntad de estilo» (como señaló ya J. Marichal) y por la relación con sus lectores. No para mengua de la obra de Montaigne, sino para apreciar mejor la singular originalidad y la agudeza de sus *Ensayos*.

Acerca de Michel de Montaigne y sus citas de los clásicos

Lo que tanto sus estudiosos como sus lectores corrientes suelen advertir desde un comienzo como rasgo característico de los escritos de Montaigne es su evidente modernidad. Modernidad de lenguaje, de estilo, de pensamiento y de género literario. Tanto por su variada temática como por el enfoque sencillo y dinámico de sus *Ensayos*, Montaigne nos resulta un escritor sorprendentemente atractivo y próximo, de seductora inteligencia y moderna sensibilidad. Como ha subrayado muy bien Stephen Toulmin,[1] hoy nos parece incluso más moderno y más próximo que figuras que suelen considerarse como los pioneros del pensamiento moderno, de línea más severa, como Descartes o Newton. Con su tolerancia y su escepticismo, con su modo de pensar flexible y su escritura ágil y vivaz, queda enfrentado a la rigidez intelectual y moral que marca la obra de esos pensadores del siglo XVII, intransigentes buscadores de una certeza científica. Está vinculado a la etapa madura del Renacimiento y no al rigor metódico de la época siguiente, de un racionalismo frío, de fervores dogmáticos, que aparece dibujada austeramente en blanco y negro, sin el colorido otoñal de aquel Renacimiento. Entre Montaigne y Descartes está el fracaso del afán de libertad intelectual de toda una época, que se cierra con el asesinato de Enrique IV, en 1610, fecha muy significativa, y con los desastres de la guerra de los Treinta Años, que deja desgarrada toda Europa.

Recordemos unas pocas fechas para situar a nuestro escritor. Montaigne nace en 1533, tres años antes de la muerte de Erasmo (1536), y morirá en 1592, tres años antes del nacimiento de Descartes. François Rabelais (1494-1553) publica en 1532, en Lyon,

su *Pantagruel*, y en 1534 su *Gargantúa*. En 1533, Maquiavelo publica *El príncipe*.

En 1572, el año de la gran matanza hugonotes por San Bartolomé, Montaigne, refugiado de la agitación política en su biblioteca, empieza a redactar sus *Ensayos*, que se editarán en 1580 (Burdeos, dos libros), 1588 (París, tres libros), y en 1595 (edición póstuma. De 1588 hasta 1592, año de su muerte, Montaigne añadió más de mil notas).

En 1589, tras el asesinato de Enrique III, Enrique de Navarra, buen amigo de Montaigne, defensor de la paz y la tolerancia religiosa, sube al trono como Enrique IV. En 1592 muere Montaigne. Enrique IV es asesinado en 1610.

Montaigne se refugia hacia 1571 en la torre de su mansión familiar, cerca de Burdeos, huyendo de «la esclavitud de la corte y los deberes públicos».[2] Allí, rodeado de sus libros, que lee y relee a su placer, con una selección muy personal, comienza sus escritos. Montaigne sabía muy bien latín, pues fue la primera lengua que aprendió, en su niñez, de un preceptor alemán, y había estudiado, según confiesa, muy poco griego. Era pues un humanista no profesional, sin pretensiones eruditas ni filológicas.[3] Según el estudio pormenorizado de su biblioteca, realizado por P. Villey, albergaba a unos cincuenta autores antiguos. Fue un extraordinario y memorioso lector de los antiguos prosistas y poetas latinos, y de sólo unos pocos griegos. Leía por placer y con un criterio propio: como muchos lectores de esa época, apreciaba singularmente las sentencias, tanto en prosa como en verso, que luego recordaría profusamente en sus escritos. Y son muy significativos los pasajes recordados: cita más veces al epicúreo Lucrecio (149 citas) que a Virgilio (116 veces) y casi tantas a Horacio (148). De los griegos, en traducción francesa o latina leyó especialmente a Plutarco —Amyot publicó su versión francesa de las *Vidas* de Plutarco en 1559 y la de las *Moralia* en 1572 —. Lo cita 398 veces, y 68 por su nombre. También usa a menu-

do pasajes de Diógenes Laercio, cuyas sabrosas anécdotas, referidas a filósofos ilustres, recuerda en muchísimos casos. No apreciaba mucho a Platón (aunque le gustaba más en sus últimos años). En todo caso, ejercitó con maestría personal el arte de citar a los clásicos antiguos. Advertimos un curioso contraste con Rabelais. El autor de *Gargantúa* tenía como autores preferidos a Luciano (que Montaigne cita sólo una vez) y al Erasmo de los *Adagia* (al que Montaigne no cita). En ese contraste se revela la distancia espiritual e intelectual entre uno y otro. Las guerras de religión en Francia y el Concilio de Trento, con el consabido fracaso del erasmismo y el triunfo de la censura y la Inquisición, habían marcado ya una frontera entre una y otra generación.

El otro gran escritor francés, que por su edad era casi un contemporáneo de Montaigne, pero ya famoso y con una obra importante compuesta desde mucho antes —sus primeros libros de poemas lograron notable éxito hacia mediados de siglo— es el poeta Pierre de Ronsard (1524-1585). Basta comparar la obra de Montaigne con la de estos dos grandes escritores de su tiempo para advertir las convergencias y las divergencias: las primeras estriban en su aspecto humanista y su afición a los clásicos antiguos, así como en el esplendor en el manejo de la lengua francesa; pero es fácil advertir que Montaigne está más cerca de nosotros: no tiene el afán satírico ni la verbosidad torrencial y festiva ni la erudición de Rabelais, que es, en algunos aspectos, un epígono genial de la tardía Edad Media; ni tampoco el gusto por la mitología griega y la grandeza romana que celebró con fervor el príncipe de la poesía de la corte renacentista de Francisco I. Su afán crítico y su mirada vuelta hacia sí mismo, ese talante reflexivo y sereno, y el estilo sencillo de sus prosas lo acerca a la modernidad.

Pero no hay que olvidar cuánto Montaigne debe a sus lecturas de los autores antiguos, a aquellos textos predilectos a los que recurre con tanta frecuencia y son una constante referencia en sus

meditaciones. En el capítulo x del Libro II, titulado «Los libros», él mismo nos habla de esos autores preferidos, releídos con placer y elegidos con gusto personal durante muchos años. Pasaremos ahora por alto las interesantes observaciones sobre su preferencia de los antiguos y, en especial, sobre sus poetas latinos preferidos, y vamos a recordar el largo párrafo en que nos habla de los dos grandes prosistas que son, con mucho, los más influyentes y citados en sus *Ensayos*.

> En cuanto a mi otra lectura (es decir, la que no es de poetas), la que mezcla un poco más de provecho en el placer, gracias a la cual aprendo a ordenar mis opiniones y mis costumbres, los libros que me sirven son Plutarco, desde que es francés, y Séneca. Ambos ofrecen la notable ventaja para mi temperamento de tratar la ciencia que busco a retazos sueltos, que no exigen la obligación de un largo esfuerzo, del que soy incapaz. Así son los *Opúsculos* de Plutarco, y las *Cartas* de Séneca, que forman la parte más bella de sus escritos y la más provechosa. No me hace falta mucho empuje para introducirme en ellos, los dejo allí donde se me antoja. En efecto, no se siguen los unos a los otros. Estos autores coinciden en la mayor parte de opiniones útiles y verdaderas, y además su fortuna los hizo nacer aproximadamente el mismo siglo, ambos preceptores de dos emperadores romanos, ambos procedentes de un país extranjero, ambos ricos y poderosos. Enseñan la crema de la filosofía, y la exponen de una manera sencilla y pertinente. Plutarco es más uniforme y constante; Séneca, más fluctuante y variado. Éste se esfuerza, endurece y tensa para armar la virtud contra la flaqueza, el miedo y los deseos viciosos; el otro parece no estimar tanto su esfuerzo, y desdeñar acelerar el paso y ponerse en guardia. Las opiniones de Plutarco son platónicas, suaves y acomodables a la sociedad civil; las del otro son estoicas y epicúreas, más alejadas de la práctica común, pero, a mi entender, más ventajosas para un particular, y más firmes. Es evidente que Séneca cede un poco a la tiranía de los emperadores de su tiempo, pues doy por cierto que condena la causa de los nobles asesinos de César con un juicio forzado. Plutarco es siempre libre. Séneca está lleno de agudezas y arranques; Plutarco, de cosas. Aquél nos enardece más, y nos incita; éste nos contenta más y nos compensa mejor. Nos guía; el otro nos empuja.

Y, más adelante, en el mismo capítulo, tras dedicar unas líneas a Cicerón, habla de los historiadores que prefiere:

Los historiadores son lo que mejor se me da. Son, en efecto, amenos y fáciles; y, al mismo tiempo, el hombre en general, cuyo conocimiento busco, aparece en ellos más vivo y más entero que en ninguna otra parte, la diversidad y la verdad de sus condiciones internas en conjunto y en detalle, la variedad de los medios de su asociación y de los accidentes que le amenazan. Ahora bien, los que escriben *Vidas*, dado que se ocupan más de las decisiones que de los resultados, más de lo que surge de dentro que de lo que ocurre fuera, me convienen más. Por eso, se mire como se mire, Plutarco es mi hombre. Me produce gran pesar que no tengamos una docena de Laercios, o que no sea más extenso, o más extendido. Porque no tengo menos curiosidad por conocer las fortunas y la vida de esos grandes preceptores del mundo que por conocer la variedad de sus opiniones y fantasías.

La decisión de Orfeo (según Cesare Pavese)

1

Que Orfeo perdió de nuevo a Eurídice al quebrantar el tabú impuesto por los dioses infernales es un trazo esencial del mito en su forma más acabada, aunque pueda discutirse si hubo en el primitivo relato helénico otro final, una salida feliz.[1] En todo caso, el famoso fracaso de su viaje al Hades ensombrece el destino trágico del héroe, víctima de terca y pertinaz melancolía, y descuartizado, en su ocaso, por frenéticas y rencorosas bacantes tracias. La motivación del gesto decisivo se presta a discusión: ¿Se volvió a mirar a su amada por desconfianza o por un impulso apasionado que le hizo descuidar, ya en el umbral fatídico, la prohibición de los dioses infernales?

Una versión diversa y, a mi parecer, muy original, de tan misterioso motivo la ofrece Cesare Pavese en un intrigante texto de su libro *Diálogos con Leucó* (1947). Es un diálogo entre Orfeo y una bacante, titulado, como era previsible, «El inconsolable».[2] Citaré algunas líneas, como las que inician la apasionada y sorprendente charla:[3]

> ORFEO: Ocurrió así. Subíamos el sendero entre el bosque de las sombras. Ya estaban lejos el Cocito, Estigia, la barca, los lamentos. Se vislumbraba sobre las hojas el resplandor del cielo. Yo oía a mis espaldas el crujir de sus pasos. Pero yo estaba aún allá abajo y tenía encima aquel frío. Pensaba que un día debería retornar, que lo que ha sido volverá a ser. Pensaba en la vida con ella; como era antes; en que otra vez acabaría. Lo que ha sido será. Pensaba en aquel hielo, en el vacío que yo había cruzado y que ella llevaba en los huesos, en la médula, en la sangre. ¿Valía la pena revivir aún? Lo pensé, y vislumbré el resplandor del día. Entonces dije: «Acaba ya». Y me di la vuelta. Eurídice desapareció como se apaga una vela. Sentí sólo un chillido, como de un ratón que escapa.

Ante la protesta de la bacante («No, no lo creo, Orfeo. No ha sido culpa tuya si el destino te ha traicionado»), el héroe insiste:

> ¿A qué viene eso del destino? Mi destino no traiciona. Ridículo que tras ese viaje, tras haber mirado a la cara a la nada, me diera yo la vuelta por error o capricho.

Y, más adelante, aclara:

> La Eurídice que lloré fue una estación de la vida. Allí abajo buscaba otra cosa, no su amor. Buscaba un pasado que Eurídice no sabe. Lo comprendí entre muertos mientras cantaba mi canto. Vi las sombras rígidas y de mirar vacío, vi cesar los lamentos, a Perséfone esconder el rostro, al mismo tenebroso-impasible Hades, asomarse como un mortal y escuchar. He entendido que los muertos no son nada… Cuando me llegó el primer vislumbre del cielo… me estremecí por mí solo, por el mundo de los vivos. No me importó nada ella que me seguía. Mi pasado fue la claridad, fue el canto y la mañana. Y me di la vuelta.

Entonces la bacante vuelve a invocar la fuerza del amor a la muerta:

> ¿Cómo has podido resignarte, Orfeo? Le dabas miedo a quien te vio al regreso. Eurídice había sido para ti una existencia.

Y Orfeo replica:

> Necedades. Eurídice al morir se mudó en otra cosa. El Orfeo que descendió al Hades ya no era ni esposo ni viudo. Mi llanto de entonces fue como los que se tienen de niño, y uno sonríe al recordarlos. La estación ha pasado. Yo buscaba, llorando, no a ella, sino a mí. Un destino, si quieres. Me escuchaba.

La bacante invoca el amor y la fiesta y el prestigio de Orfeo entre las mujeres que adoran sus cantos y su arrojo; pero el triste vate no se deja convencer:

> BACANTE:… Tu pensamiento es sólo muerte. Hubo un tiempo en que la fiesta nos hacía inmortales.
>
> ORFEO: Pues disfrutad vosotras con la fiesta. Todo es lícito para quien aún no sabe. Es menester que cada uno descienda una vez a su infierno. La or-

> gía de mi destino se acabó en el Hades, acabó cantando a mi manera la vida y la muerte.

Unas líneas más allá, Orfeo sentencia con tono resignado y apolíneo:

> Estaba casi perdido, y cantaba. Comprendiendo me he encontrado a mí mismo.

Y la bacante le responde con un mensaje dionisíaco:

> ¿Vale la pena encontrarse de ese modo? Hay un camino más sencillo de ignorancia y gozo: El dios es como un señor entre la vida y la muerte. Una se abandona a su ebriedad, desgarra o es desgarrada. Renace cada vez, y se despierta como tú a la luz.

Y concluye recordando que, «para las mujeres de Tracia, tú eres como un dios»; pero un dios, profetiza, que, enfurecidas por su desdén, «acaso un día te despedacen».

2

Dialoghi con Leucò, que Cesare Pavese publicó en 1947, es una de las ficciones literarias sobre mitos griegos más interesantes y enjundiosas del siglo pasado.[4] Estimulado por sus múltiples lecturas de antropología y psicología, y muy en especial por las de Freud y Jung, el novelista italiano deja aquí sus temas realistas para enfrentarse al mundo de los mitos griegos, evocados en escenas sueltas, presentados en diálogos breves de denso trasfondo simbólico. Al pronto, la obra desconcertó a la crítica contemporánea —tanto por su temática como por su tono un tanto enigmático—, y logró muy pocos elogios inmediatos, con la excepción de la reseña muy favorable del gran helenista milanés Mario Untersteiner. Fue, sin embargo, la más querida para Pavese. Fue, significativamente, el libro que dejó abierto en la mesilla de noche cuando se suicidó, en 1950.

Por su formato, esos diálogos, breves charlas entre dos figuras míticas, pueden recordar los famosos diálogos lucianescos, pero

por su tono —irónico a veces, pero nada burlesco—, se hallan más cerca de los de G. Leopardi.[5] En su evocación de esos encuentros míticos, Pavese parece apuntar a un cierto misterio, un mensaje escondido o cifrado bajo la vistosa apariencia de la anécdota mítica, plena de sugerencias. Como señala Lorenzo Mondó, uno de sus biógrafos:[6]

> El sentido último de estos *Diálogos* parece resolverse en una contrastada inquietud religiosa, en una *anámnesis* torturante y recurrente. Conviene de todos modos subrayar su complejidad, su carácter irreductible a una lectura unívoca. Es un libro de fugas y retornos, de ocultamientos y de emergencias. Presenta una arquitectura ambiciosa que a cada paso se desmonta, en un *continuum* que refleja el fluir de una conciencia indecisa.

Es curioso que Pavese, lector de Frazer y editor de textos de Malinowski, se oriente así hacia una hermenéutica simbolista, en una línea cercana a Jung y Kerényi, como bien notaba Furio Jesi, temprano, fino y perspicaz comentarista de estos diálogos:

> Es significativo que Pavese, por lo que respecta al valor simbólico del mito, rechace la teoría de un sentido «empírico», como decía Malinowski, para aceptar más bien —aunque no de un modo ortodoxo— la de Kerényi, es decir, la que parece derivar no de una indagación puramente etnológica, sino de las especulaciones sobre el símbolo con acentos diversos en el ambiente de la poesía germánica, pero más en conexión con la teoría de Goethe que con la de los románticos.[7]

En su recreación de esos instantes míticos —yo diría— busca claves para expresar su propia inquietud vital, de modo un tanto paralelo a lo que hace a veces en su obra poética (o en parte de sus poemas). Porque creía que los mitos, con su riqueza imaginaria, se brindan a una hermenéutica muy abierta. Lo apunta en uno de sus mejores ensayos: «Un mito es siempre simbólico; por esto no tiene nunca un significado unívoco, alegórico, sino que vive de una vida encapsulada que, según el lugar y el humor que lo rodea, puede estallar en las más diversas y múltiples florescencias».[8] Desde tal perspectiva, Pavese se enfrentaba a la lectura e

interpretación de los mitos griegos como un reto intelectual y personal. De ahí también el tono melancólico y la inquietante seriedad —bajo la lúdica apariencia— de sus diálogos.

3

También en algunos otros diálogos se comentan despedidas y abandonos míticos (de Ulises y Calipso, o de Teseo y Ariadna, por ejemplo). Y en todos ellos se analiza la decisión del héroe de abandonar a la amada. Cierto que ninguno de esos enlaces es tan fuerte como el que ha llevado a Orfeo a desafiar los límites de la condición humana para penetrar en el Hades. (En los dos casos mencionados se trata de una *liaison* y no de una unión matrimonial). Pero, en todo caso, el héroe elige la soledad como un destino inevitable, que implica el desanudar cualquier lazo sentimental que signifique un asidero o una compañía perenne. Tampoco para Orfeo cabe, según Pavese, imaginar una salvación junto a Eurídice, rescatada del Otro Mundo, y por eso le parece más coherente hacerle responsable conscientemente de la decisión de perderla por segunda vez, tras la experiencia, determinante sin duda, de su tremendo viaje infernal. En esa sorprendente variante de la secuencia mítica ha influido la visión pesimista de la existencia que el poeta y novelista italiano tiene a partir de su repetido desencanto en las relaciones amorosas. De ahí esa amarga ironía que es un reflejo de la melancolía profunda de su autor (que también se expresa, a la par, en las notas autobiográficas de *Il mestiere de vivere*, en esos años finales).[9] El relato mítico arrastra en sus motivos sugerencias poéticas que la tradición puede reinterpretar con diversos acentos. De ahí su enigmática riqueza semántica, esa misma riqueza que la hermenéutica del simbolismo quiere rescatar en sus lecturas sucesivas. Lecturas que veces, como en el caso del texto de Pavese, uno de los grandes poetas italianos del siglo XX, están muy marcadas por la propia experiencia vital. De ahí que su modo de recontar los mitos tenga, a

la par de su ironía, una inolvidable y personal reflexión sobre sus posibles sentidos.

Christopher Logue (Portsmouth, 1926 - Londres, 2011)

Pocos lectores de estas líneas sabrán quién fue Christopher Logue, el gran poeta inglés desaparecido en 2011, «el hombre que osó reescribir a Homero». Pero su original trayectoria literaria, así como su rebelde perfil de pícaro insumiso, bien merece nuestro recuerdo. Vivió ochenta y cinco años en su vieja Inglaterra. De joven se hizo soldado (militó en la Black Watch en Palestina durante los años 1944-1948, pero un año y medio lo pasó en la prisión de la famosa fortaleza de Acre), más tarde, en la estela de Bertrand Russell, se manifestó con ardor en contra de la energía atómica y la guerra del Vietnam (y fue de nuevo juzgado y encarcelado); vivió en el ambiente del París bohemio junto a Samuel Beckett y Henry Miller; escribió una novela pornográfica, *Lust* (publicada por la misma editorial que la *Lolita* de Nabokov), compuso letras de poemas para cantantes del momento (para Joan Baez, la canción *Be not too hard*), y cuentos y versos para niños, trabajó de guionista y como actor en alguna película de Ken Russell, y, honrando su idealismo anarquista, mantuvo una vida bohemia y picaresca, ennoblecida por su tenaz dedicación a la poesía y las lecturas homéricas. En efecto, lo que singulariza su amplia producción literaria, lo que marca la escritura de Logue con un sello memorable y singular en nuestro tiempo deshumanizado, fue su empeño en volver a contar y cantar los combates y destinos de los héroes de la *Ilíada*.

No mediante una traducción más, porque Logue —como él advertía al lector de antemano— ignoraba el griego clásico y tampoco tenía una formación académica ni vocación de helenista, sino que creaba una versión adaptada a la modernidad o a la posmodernidad, en un lenguaje muy suyo y actual, sin vasallaje

al lenguaje arcaico y solemne de la vieja epopeya. Todo un reto, y un escándalo para los clasicistas más conservadores. Aunque Logue escribió más de veintitantos libros de poesía, su fama británica se debe a ese proyecto de recrear en verso bárbaro y libre, en un inglés fresco y trepidante, esa saga inmortal, de manera propia e impresionante, a contrapelo de todas las normas canónicas, pero impulsado por su amor desaforado a la poesía de Homero y su fascinante visión de la guerra heroica y sangrienta, al texto que, con sus dieciséis mil hexámetros, inaugura la poesía occidental, una larga y extraña pasión.

En su recuento iliádico avanza por segmentos, un libro tras otro. Tomaba pues un episodio concreto del texto homérico (por ejemplo, la muerte de Patroclo o la disputa inicial de Aquiles y Agamenón) y lo relataba a su modo con soltura y frescura sorprendentes, con irreverente estilo personal, con espléndida sonoridad, reflejando la crueldad y la furia de la vieja épica. Tan singular empresa comenzó ya en 1959 —para una lectura de radio— y continuó en una serie de libros, editados muchos años después: *War Music* (1981), *Kings* (1991), *The Husbands* (1995), *All Day Permanent Red* (2003), *Cold Calls* (2005). Supongo que aún seguía trabajando en la continuación, puesto que le quedaba materia y le sobraba audacia, después de más de cuarenta años de releer y recrear con voz aguardentosa las míticas contiendas de los héroes homéricos. *War Music* nos recuenta la muerte de Patroclo (es decir, los cantos 16 a 19 de la *Ilíada*) y *Kings* las disputas de los dos cantos primeros, *All Day Permanent Red* narra la batalla y los combates primeros de aqueos y troyanos. Ese tan resonante título no tiene, sin embargo, origen épico: tomado de un anuncio de una marca de pintalabios, pero aquí el rojo permanente evoca la sangre que lo empapa.

Ciertamente Logue confesaba ignorar la lengua del viejo Homero; pero lo leía en las magníficas traducciones inglesas de Chapman, Pope, Derby, Murray y Rieu. Como para Borges,

que lo afirmaba no de la *Ilíada*, sino de la *Odisea* (en su ensayo «Las versiones homéricas»), el desconocimiento del griego convertía el texto de Homero en una biblioteca. Las variantes de las diversas traducciones ofrecían curiosos reflejos de la textura original. Las que Logue releía eran una estupenda selección entre las numerosas de una larga y espléndida tradición británica, como ha destacado George Steiner, quien ha elogiado la audacia de su intento de modernización y su afán por subrayar los lances y momentos clave, con su fuerte colorido singular y muy intenso dramatismo.[1] Aunque la distancia entre los regulares hexámetros homéricos y los versos en una métrica libre, indefinida y retumbante, que Logue emplea es abismal, y aunque el texto de Logue abunda en imágenes anacrónicas, son varios los críticos que han subrayado que el espíritu de Homero revive en la emotiva narración, tumultuosa y estrepitosa, que arrastra al lector a esta feroz relectura épica.

Logue demuestra su original actitud en los detalles pintorescos y las perspectivas innovadoras con las que enfoca las escenas y nos vuelve a reflejar el relato homérico. No se recata en inventar algunos personajes nuevos, menores, desde luego, con nombres chocantes: Bombax, Thackta, Chilaborak, etc. Añade chispeantes coloquios, como el del amorío entre Afrodita y Anquises, en *Kings*, un episodio que está tomado del viejo *Himno homérico a Afrodita*, pero contado con tonos tan picantes como podría haberlo compuesto para publicar en *Play Boy*. Sus anacronismos son inesperados y chirriantes, como cuando, en *Kings*, evoca a Ayante, «taciturno como Rommel después de la batalla del Alamein» (*And on the tenth, Ajax, grim underneath his tan as Rommel after Alamein*). Juega también, como otros poetas modernistas, con la representación gráfica, y así en *War Music* subraya la tremenda aparición del dios Apolo dando su nombre en letras mayúsculas, tan grandes que el nombre de *APOLLO!* ocupa dos páginas enteras.

A muchos lectores estas audacias puede evocarles una posible influencia de los versos de Ezra Pound, también gran admirador de Homero (más del autor de la *Odisea* en su caso) y apasionado inventor de imágenes impactantes por su audacia verbal, que fue también un traductor estupendo y liberal de otros clásicos. Porque también Pound hizo sus finas traducciones de poemas chinos sin conocer la lengua original; pero su cultura literaria era diversa y más amplia, y su pose artística, muy otra. (Como traductor de la tragedia de Sófocles *Traquinias* y de los poemas latinos de Sexto Propercio, Ezra Pound fue un traductor mucho más respetuoso y fiel a los textos antiguos). En contraste, Logue era una especie de audaz homérida, bárbaro y funambulesco, sin la afición a las citas y alusiones múltiples que dan a los *Cantos* de Pound aspecto de mosaico brillante. Recreaba paisajes y figuras con una sorprendente originalidad. (Parecía a trechos un novelista histórico algo surrealista). Por ejemplo, leamos el comienzo de Kings, que evoca el comienzo de la *Ilíada*:

Think of the east Aegean sea by night,
And in a open bay before that sea
Upwards of 30.000 men
Asleep like spoons among the hightailed ships.
Now look along the moonlit beach, and note
Among the keels that hatch its western dunes
A ten-foot-high reed wall
Faced with black clay and split by a double-doored gate…?

Nada de estas líneas está en los versos iniciales de la *Ilíada*. En el campamento aqueo, donde se sitúa el conflicto entre Aquiles y Agamenón que abre la epopeya, hay un ejército y un muro y unas naves de altos costados, y están a orillas del mar Egeo, pero Homero no lo describe. Ni tampoco se dirige a sus oyentes en tono coloquial, como hace aquí el poeta al lector diciéndole: «piensa» o «ahora mira» (*think, now look*). En cambio, el aedo in-

voca a la Musa y recuerda que va a cantar «la cólera de Aquiles» y «el plan de Zeus».

Pero, si atendemos a este comienzo, advertimos al pronto algo más sorprendente: Logue se salta toda la famosa escena inicial del poema homérico. Es decir, la llegada al campamento aqueo del sacerdote Crises, suplicante, y la disputa enconada que sigue luego entre Agamenón y Aquiles. La escena inicial de *Kings* es la que viene luego en el texto homérico: Aquiles sollozando ante las olas del mar e invocando a su madre, la diosa marina Tetis. Y ella acude amorosa, surgiendo del espumoso mar como en el canto primero de la *Ilíada*. Como allí, Aquiles le cuenta con precisión cómo Agamenón le ha ofendido y reclama su auxilio, y la diosa se lo promete. Veamos como ahora Logue recuenta la escena:

Sometimes
Before the gods appear
Something is marked:
A nose. A note, perhaps. Perhaps
A change of temperature. Or else, as now
The scent of oceanic lavender
That even as it drew his mind
Drew from the seal-coloured sea onto the beach
A mist that moved like weed, the stood, the turned
Into his mother, Thetis', mother lovelost face,
Her fingers, next, that lift his chin, that push
His long, redcurrant-coloured hair
Back from his face, her voice, her words:
«Why tears, Achilles?
Rest in my arms and answer from your heart».

Frente a los hexámetros homéricos, estos versos cortos evocan las sensaciones de quien asiste a la epifanía de Tetis: perfumes, colores, rasgos de la figura de la diosa que van dibujándose en el aire.

Desde luego, el estilo de Logue poco tiene de homérico. Y no respeta ni fórmulas épicas ni referencias míticas. Puede cambiar una escena de sabor mitológico por unas pinceladas de color. Es el caso de una estampa impresionista como la del amanecer que Homero describe con un bello cliché retórico, en el canto XIX, versos 1-2:

> La Aurora, de azafranado peplo, de las corrientes de Océano se levantaba
> para traer la luz a los inmortales y a los humanos.

En *War Music* (pág. 67), Logue lo traduce así:

> *«Rat.*
> *Pearl.*
> *Onion.*
> *Honey.*
> *These colours came before the Sun*
> *Lifted above the Ocean,*
> *Bringing light*
> *Alike to mortals and Immortals.*

En una reseña muy elogiosa de *Kings*, publicada en la *New York Review of Books* (en abril de 1992), Garry Wills escribía que ésta era la mejor traducción de Homero al inglés desde la de Pope, por más que su autor rechazara tal denominación: «Es ese cuidado por recrear los efectos literarios lo que hace de la obra de Logue lo que él rechaza decir que es: la mejor *traducción* de Homero desde la de Pope. De hecho, en su escala parcial, es tan buena como la mejor versión inglesa, la de Chapman, a la que debe mucho». En efecto, en algunos momentos la de Logue evoca la sonoridad y la viveza de los versos del gran traductor isabelino de Homero; pero su versión no es una traducción, o lo que nosotros entendemos por traducción. Es, como Logue afirmaba, adaptación y recreación, puesto que no trata de dar en inglés las palabras equivalentes según los diccionarios de griego, sino sólo de reproducir su significado con nuevo fulgor verbal, y evocar

sus estampas con renovadas equivalencias poéticas. Tal vez den una impresión semejante a la que los versos antiguos lograban en su público, en su resonante sonido y furia. Los libros de Logue son variaciones sobre la *Ilíada*, como las que un músico puede improvisar sobre una partitura antigua.

También otros escritores actuales han reescrito, en clave personal, la antigua epopeya. Es el caso del novelista italiano Alessandro Baricco. Su *Homero, Ilíada* es una prosificación novelada del texto homérico.[2] Baricco recorta la narrativa suprimiendo, muy significativamente, las escenas con dioses, para acercar el relato a la actualidad. (En la novela, ya se sabe, no caben los dioses antiguos; es una cuestión de verosimilitud). Pero en la traducción de la mayoría de los pasajes es muy fiel a la expresión original. Dejemos en el aire decidir la cuestión de si esos recortes suponen o no una traición a la fuerza poética original. En todo caso, la adaptación de Logue se mueve en otra dirección: él quiere mantener toda la fuerza poética y fantástica de la trama épica, renovada en sus escenas impactantes, de la presencia de los estupendos dioses y prodigios.

No daré más ejemplos. Conviene ya cerrar esta semblanza rápida. Lo hago con una nota personal. Coincidí con Christopher Logue hace muchos años en la pequeña y amable ciudad alemana de Würzburg con motivo de un coloquio acerca de la tradición europea y el helenismo. Estaba allí, con nosotros, Desmond O'Grady, uno de los grandes poetas actuales de Irlanda, un tipo alto y enjuto, de andar vacilante, pañuelo rojo al cuello, parecía un bucanero. Tomamos unas cervezas a orillas del Danubio y hablamos de poesía y de los griegos. O'Grady había traducido a Cavafis, y su poema «Tipperary» me parece un magnífico reflejo del famoso poema cavafiano «Ítaca». Recuerdo a Logue: cabeza redonda, ojos muy vivos y amplia sonrisa, y aquella tarde llevaba un niqui marinero a rayas. Me vino a la memoria una foto de Picasso en que el pintor aparece con uno parecido. Logue, por su

lado, había traducido algunos poemas de Neruda. Creo que le dije que sus libros son un homenaje —un fosforescente homenaje posmoderno— a la *Ilíada* de Homero, como las *Meninas* de Picasso lo son al cuadro clásico de Velázquez. Pero no recuerdo qué me contestó.

No sé si se han traducido al castellano libros o versos de Christopher Logue. Me gustaría saberlo. En todo caso, releerlo y contrastar sus líneas con las del clásico texto griego resulta un ejercicio literario refrescante. No conozco ningún homenaje poético al poema de Homero tan ferviente, tan irónico, tan revolucionario como el suyo. Creo que su nombre perdurará como el de un homérida britano, pintoresco, entusiasta y tardío.

J.-P. Vernant, un maestro para filólogos y estudiosos del mundo griego

Quisiera comenzar estas páginas con unas palabras de Vernant que recuerdan, con su claro estilo, su actitud y su dedicación, con ese talante personal que podríamos calificar de «humanista» (en el mejor y menos retórico sentido del término), como un maestro dinámico y jovial, un investigador (también en el mejor sentido) riguroso e irrepetible, en su pasión helénica, avanzando en sus lecturas y sus reflexiones desde una perspectiva moderna, exigente, estimulante y crítica. Y, a la par, una figura de intelectual comprometido con su tiempo, decidido y alegre en la búsqueda de una más precisa comprensión del pasado y del presente, una tarea filológica y mitológica, de historiador y de pensador de palabra clara y mirada libre.

> He estudiado la Grecia antigua durante más de medio siglo: su religión, su literatura, sus instituciones, sus artes plásticas, su filosofía. He intentado, para mejor comprender, hacerme griego en mi interior, en mis maneras de pensar y en mis formas de sensibilidad. ¿Qué lecciones he aprendido? En principio la exigencia de una total libertad de espíritu: ninguna prohibición, ningún dogma, en ningún terreno, deben ser obstáculos para una indagación crítica, una investigación sin *a priori*. Luego, que el carácter humano del hombre está ligado a su estatuto de ciudadano, a su participación activa en una comunidad de iguales donde ninguno puede ejercer un poder de dominación sobre otro. En fin, que es hermoso este mundo, del que formamos parte, que nos desborda y sobrepasa infinitamente, que puede destruirnos, pero del que debemos aceptar con gratitud, como un don, todas las ocasiones que nos ofrece de descubrir cuánto guarda de maravilloso, sus luces al lado de sus sombras y sus noches.[1]

De una entrevista en *Le magazine littéraire* a François Bushel:[2]

> *«La philo, c'est merveilleux… a condition de s'en sortir!»*. Con 85 años, Jean-Pierre Vernant no deja de sorprender. Si reivindica plenamente su formación de filósofo (la agregación y una tesis de doctorado sobre el

trabajo en Platón), comprendió muy pronto, como Raymond Aron y Claude Lévi-Strauss, a los que cita a menudo, en qué *impasse* se metía al quedarse en el nivel de los conceptos, de las categorías mentales o las verdades eternas. Para penetrar la mitología griega y analizar los mitos, él ha sabido hacerse historiador, lingüista, antropólogo. Un acercamiento pluridisciplinar le ha permitido renovar a fondo y del todo la interpretación de la Grecia antigua. Tomando apoyo en los mitos griegos, ha mostrado cómo ha nacido el pensamiento racional en el momento en que surgían las formas modernas de la política y la democracia.[3]

Il en va de même avec les mythes: on se soucie de moins en moins de cette tradition gréco-latine qui donne pourtant à celui qui s'en nourrit une certaine forme d'élégance. Une élégance spirituelle. Les mythes sont pourvoyeurs d'une sagesse. Ils nous apprennent à accepter le monde et ses malheurs. Je confesse volontiers un certain mépris face à ce qui est purement mercantile, à l'argent ou à la réussite sociale: il y a des idées beaucoup plus importantes, l'héroïsme, par exemple. Nous ne sommes vraiment hommes que dans la mesure où nous reconnaissons qu'il y a une infinité de choses qui nous dépassent et dans la mesure que nos reconnaissons que nous avons une dette envers ceux qui nos ont précédés. Nous avons un passé, et c'est à travers ce passé que nos existons.[4]

De *«Entre mythe et politique»*[5], citaré unas líneas acerca de sus estudios sobre los dioses griegos:

A estas cuestiones yo he intentado responder utilizando el único método que conozco: releer indefinidamente los textos, observando los términos, la organización del relato, su lugar, los ecos internos. Cuando uno vuelve sin cesar sobre un texto, o bien las preguntas que uno se planteaba se desplazan, o bien resultan pertinentes; de pronto se puede leer todo el texto en función justamente de esas cuestiones. Se tiene entonces la impresión de comprender mejor, de ver cosas que otros, viéndolas, no habían colocado en el mismo lugar, cosas a las que otros no habían dado la misma importancia en el sistema de conjunto del pensamiento de Hesíodo, por ejemplo.

Por esa razón, cuando escribo, intento trasladar a mi texto esa experiencia de la vida del otro que todo texto nos comunica en parte. Hago pues un esfuerzo de distanciamiento y de participación en relación con el texto que estudio. Una vez que he despejado mi terreno para un análisis del texto y de su contexto social, intento participar en él y encontrar un medio de expresión para trasladar esa experiencia.

[…] Lo que he intentado sacar a luz, en todos mis trabajos, es la psicología histórica del mundo antiguo. Eso no es verdaderamente una innovación: Fraenkel y Snell lo habían intentado antes que yo. Pero yo me desmarco de ellos: en mi estudio, hago intervenir cuestiones de so-

> ciología, intento relacionar tal o cual fenómeno con las condiciones sociales: ¿qué es el delirio, qué es un tíaso, qué es el dionisismo en la Atenas del siglo V?, y cuestiones de psicología: me interrogo sobre el estatuto de la memoria, de las imágenes, del deseo, de la persona. Así es como he abordado la tragedia griega, con esta serie doble de interrogaciones previas.

A diferencia de mis amigos Ana Iriarte y José Carlos Bermejo, no he sido yo ni alumno de Vernant ni he tenido nunca la fortuna de conocer las clases y coloquios de la Escuela de Altos Estudios de París. Soy, en todo caso, un muy añejo crítico y fiel lector de los textos de Vernant (con quien tuve el placer de conversar en varias ocasiones) y de los libros de algunos de sus amigos y colaboradores más conocidos, como M. Detienne, N. Loraux, y P. Vidal-Naquet. Y éstos son mis únicos títulos, mi excusa, para estar hoy aquí. No he querido, pese a tan escasos méritos, perderme la amable invitación a contribuir a su recuerdo, y a la vez, a escuchar estas lecciones afectuosas y memorables sobre la influencia de esa escuela de París que ha sabido revitalizar nuestros conocimientos sobre el mundo griego antiguo con una perspectiva renovadora y atenta a su significación, para el mundo actual, más allá de los márgenes académicos. E incluso yo diría, si no estuviera tan desgastada y desvirtuada la palabra, dándoles un nuevo latido humanista, al proyectar esos enfoques e interpretaciones del mundo antiguo más allá de la reducida esfera del ámbito erudito y de la acartonada filología tradicional. Pero no insistiré en este punto para no caer en una tópica retórica.

Por otra parte, para no limitarme a repetir demasiado los numerosos títulos y conocidas referencias, evitaré extenderme en los datos más conocidos y en una erudición tan fácil como inútil, y a cambio trataré de introducir algunos detalles personales en esta charla, destacando los ecos de la obra escrita de Vernant y los suyos en nuestro país. Siempre desde esa perspectiva personal, por la que ya de antemano me disculpo. Mi ya añejo conocimiento de su obra viene de mis lecturas personales, y de ellas me

he servido en diversas investigaciones y ensayos. No figuraba la mitología entre las materias de mis estudios de Filología Clásica en la Universidad Complutense de Madrid. Soy, en todo caso, un discípulo a distancia. Diré unas palabras sobre ésta para situar esta relación.

Acabé mi carrera a mediados de los sesenta, y ni en las clases ni en los seminarios de mi facultad oí mencionar nunca, que yo recuerde, el nombre de J. P. Vernant. Por entonces no se estudiaba Mitología como una materia propia en nuestra especialidad. Hay que decir, por otra parte, que la traducción española de *Los orígenes del pensamiento griego* (1962) es de 1965 y argentina (Eudeba), y los otros libros importantes de Vernant se publican luego, en años posteriores. Recuerdo que en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, donde la sección de Clásicas tenía sólido prestigio, sólo existía una asignatura optativa y de doctorado de «Religión Griega», que impartía con rigor erudito el profesor J. S. Lasso de la Vega, con una orientación bastante filológica y germánica (citando a W. Otto, B. Snell, e incluso a Wilamowitz, y también a Murray, Dodds y Nilsson). En las Universidades de Madrid y en Salamanca, los estudios de Filología Clásica tenían por entonces un carácter muy predominantemente lingüístico, y tanto la cultura como la literatura disponían de poco espacio en aquel plan de estudios. (La *Morfología* de Chantraine, la *Fonética* de Lejeune, la *Métrica* de A. Dain, y una Sintaxis básicamente inspirada en la extensa de Schwyzer se combinaban con las tendencias de estructuralismo de profesores como Adrados, Ruipérez, Mariner, etc.). Los comentarios de textos tenían un tono muy tradicional y junto con los cursos de Gramática eran el núcleo duro de la especialidad. (Los textos más usados solían ser ediciones de Oxford o de «Belles Lettres»). Los estudios sobre las tablillas micénicas y la teoría de las laringales indoeuropeas eran por entonces asuntos muy de actualidad. También, desde luego, la renovación de los estudios homéricos. Pero es muy sintomáti-

co de aquel ambiente que en un manual muy al día, como fue la *Introducción a Homero* (1968) de L. Gil, F. R. Adrados, M. F. Galiano y J. S. Lasso de la Vega no hubiera un capítulo sobre los valores estéticos de la poesía homérica.

Por otro lado, los textos que entonces en Madrid se estudiaban y traducían eran todos de época arcaica y clásica. (Mi traducción de las *Argonautiká* de Apolonio de Rodas fue en aquellos años una novedad, como algo después mi libro sobre las novelas griegas, en 1972). La orientación en la Universidad de Barcelona era, creo recordar, más literaria y menos centrada en la lengua. Pero por entonces la lingüística estructural ofrecía una pauta modélica para muchos trabajos. (No sólo en la exposición clásica de Saussure, sino también las de otros lingüistas como Benveniste, Hjelmslev, Malmberg, etc. Quiero recordar, como ejemplo, el prestigio de los trabajos de André Martinet, cuyos libros *Éléments de Linguistique Générale*, 1960, y *L'économie des changements phonétiques* siguen siendo, a mi entender, claras muestras de la precisión de un método estructuralista refinado, sobre todo en el campo de la fonética, combinando sincronía y diacronía). Dentro de las líneas de esa escuela estructuralista española se enmarca mi Tesis Doctoral sobre las voces verbales *El sistema diatético del verbo griego antiguo*[6], que iba más allá de la ortodoxia del método saussuriano al combinar el estructuralismo y un incipiente funcionalismo. El impacto de la teoría de Chomsky iba pronto a reorientar los estudios gramaticales e imponerse como otra moda en los estudios de lingüística general y sintaxis.

Volviendo a la obra de Vernant, hay que señalar que ya su primer libro, *Los orígenes del pensamiento griego* (1962), tuvo una notable importancia en la perspectiva sobre el mundo histórico y mitológico griego. El pequeño libro (unas cien páginas en la versión castellana) ofrecía una clara consideración sobre la configuración progresiva y revolucionaria del pensamiento crítico y racional en el marco histórico de la formación de la polis y la de-

mocracia. La «razón griega» como una singular creación de una sociedad históricamente definida en el ámbito de la ciudad y sus gentes, por la búsqueda de un pensar común y cívico, en el marco de un progreso histórico mediante el cual «los griegos agregaron una nueva dimensión a la historia del pensamiento humano», se nos presentaba mediante una prosa tersa y sencilla en el enfoque preciso de una mirada antropológica y sociológica. Sobre el tema muchas veces tratado del progreso griego «del mito al logos», según el esquema un tanto idealizado de W. Nestle, Vernant proponía un acercamiento más atento a una perspectiva centrada en lo político, en el más amplio sentido del término. Los mitos tanto como las estructuras de la sociedad griega —sin olvidar ciertos adelantos, como la aparición de la escritura alfabética y el comercio y el prestigio de los legisladores— ofrecían un camino, una apertura al fructífero diálogo a los pensadores y sabios de los nuevos tiempos. La organización del cosmos humano, por usar un par de títulos de los capítulos de la obra, favorecía la configuración espiritual de la nueva imagen del mundo. El pequeño libro de Vernant, con una extraordinaria precisión y agudeza intelectual, iluminaba como ningún otro las líneas esenciales para una reflexión actual acerca del génesis y la estructura de la polis.

En su capítulo sobre «Cité et altérité»,[7] F. Hartog ha comentado bien la aportación de este primer libro de Vernant, colocando su visión de la ciudad griega junto a las de Hannah Arendt y Cornelius Castoriadis, subrayando cómo esa nueva perspectiva política sobre los griegos surge de una experiencia personal crítica en los tres pensadores, testigos singulares y muy comprometidos en las vivencias de la política europea en una época revuelta y trágica. (Dejo el tema apuntado). Sin duda, el libro refleja en su estilo la formación filosófica de Vernant, que lo dedicó a su maestro Louis Gernet.

Después de este trabajo unitario, vienen tres libros compuestos de artículos: *Mythe et pensée chez les Grecs* (1965), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (con P. Vidal Naquet, 1972; con un segundo tomo algo posterior) y *Mythe et société en Grèce ancienne* (1974). Los tres textos tuvieron una notable repercusión y pueden ser vistos como una muestra de una investigación original y de gran calado intelectual. En ellos se ensaya, magistralmente, un método crítico complejo en el análisis de grandes temas del repertorio mítico griego, un análisis que parte de grandes textos y los comenta en conexión con su contexto histórico, pero que se funda en una perspectiva hermenéutica que podemos llamar «estructural», en un sentido amplio. Bastará ahora, creo, recordar a modo de ejemplo, algunos de los artículos más conocidos de esos libros, como el dedicado a «Hestia-Hermes», el análisis del mito de las razas en Hesíodo, o el relato del mito de Prometeo, en el mismo autor, así como los ensayos dedicados al mito de Edipo. No es difícil rastrear algunos ecos del pensamiento de Lévi-Strauss (a quien le está dedicado *Mito y sociedad*) e, incluso, alguno de G. Dumézil, estructuralista *avant la lettre*, en el análisis del mito de las razas de acuerdo con el esquema de las tres funciones de la mitología indoeuropea. Pero es evidente, por otra parte, la distancia entre el maestro de *La pensée sauvage* y las selváticas *Mythologies* y Vernant. Por una parte —como ya señalaron Paul Ricoeur y G. S. Kirk, entre otros—, los mitos amerindios del antropólogo proceden de una tradición oral y de culturas sin historia, mientras que los mitos griegos tienen siempre un contexto no sólo histórico, sino literario (es decir, se conservan en una tradición escrita), algo de lo que el análisis de Vernant siempre es consciente; por otra parte, el lector agradece al estilo intelectual de Vernant una sencilla claridad que no tiene la prosa sugerente, pero ardua y a menudo conceptuosa, de Lévi-Strauss. [8] Persiste, desde luego, en Vernant una mirada «antropológica» y una idea de la mitología como un corpus de relatos codificado

en un sistema de representaciones, es decir, como un código simbólico donde la significación de sus figuras viene definida mediante un juego permanente y activo de oposiciones y coincidencias.[9] Esa mirada es la que ahonda en el relato mítico revelando sus estructuras internas, y va descubriendo así su nivel significativo profundo. En el ámbito de la mitología griega hay que contar con la tradición poética que va enriqueciendo la herencia mítica. Partiendo de una perspectiva estructural, de una definición sincrónica de los significados en el código mitológico, la investigación se abre aquí a los reflejos de un contexto histórico y literario, que opera en la diacronía sobre la estructura de base de los relatos míticos.

La oposición de dos figuras míticas, como Hermes, el dios de los espacios libres, el viajero de las fronteras, y Hestia, la diosa del hogar, es un claro y magnífico ejemplo. También la oposición entre dos figuras como Atenea y Ares en el dominio bélico, o los contrastes entre la figura singular y compleja de Dioniso, el ambiguo dios del teatro y la máscara, y los otros dioses olímpicos. (No insistiré en estos rasgos bien conocidos ni en comentar los ejemplos, al menos por el momento). Para la última reedición de la versión española de *Mito y sociedad en la Grecia antigua*[10] redacté un breve prólogo donde he resumido los rasgos más notables de ese método estructural aplicado a la mitología, y muy especialmente a la lectura de los textos sobre mitos griegos. (También, más brevemente, en mi *Introducción a la mitología griega*).

Son varios los ensayos donde Vernant ha teorizado, con su habitual claridad expositiva, sobre su enfoque en estos estudios.[11] Ana Iriarte ha puesto de relieve el indudable interés del breve prólogo al tomo II del *Diccionario de las mitologías* editado por Y. Bonnefoy (1981). Ese volumen dedicado a la Mitología Griega ofrece una variada e importante serie de estudios que pueden enmarcarse en esa línea de investigación. Entre ellos hay destacados artículos de M. Detienne, N. Loraux, P. Vidal-Naquet y

otros asiduos colaboradores y discípulos suyos, que podemos tomar como brillantes ejemplos de la vitalidad y agudeza de esa línea hermenéutica. A mi ver, el texto más significativo, en esta época, del propio Vernant, con una amplia perspectiva sobre las tendencias en estos estudios es «Las razones del mito» recogido en *Mito y sociedad*... (El ensayo ocupa unas cincuenta páginas, 171-220, en la versión española del libro). Pero hoy podemos contar con una perspectiva mucho más completa sobre su propia obra y sus objetivos en las páginas de *Entre mythe et politique* (1996), que recogen no sólo algunos textos esenciales de Vernant, sino también algunas entrevistas muy bien enfocadas y contestadas con una magnífica claridad y precisión.

En su crítica a la unilateralidad de los enfoques de simbolistas y funcionalistas, que privilegian bien los elementos sueltos —las imágenes y los términos del léxico— o las referencias al contexto social —las connotaciones de los relatos—, Vernant subraya bien que el estructuralismo atiende a la sintaxis y la semántica que vertebran las narraciones, buscando siempre el sistema interno de la lengua propia de esa mitología. Hay, en efecto, un acuerdo básico con la perspectiva de Lévi-Strauss, que busca el significado a partir de la lógica propia a esas representaciones míticas, en su código cultural *sui generis*. Pero en la renovada a lectura de los mitos que la escuela de Vernant ofrece, la interpretación suele ir acompañada de una contextualización histórica, más o menos explícita. Las referencias al contexto histórico son aquí pertinentes a la hora de descifrar la significación de esos relatos elaborados según las pautas del código mítico. De modo que podría detectarse cierto funcionalismo y, más sesgadamente, una cierta apertura hacia los valores simbólicos que enriquecen esos textos memorables. En todo caso, hay en esa aproximación a los textos un claro interés filológico, y tanto Vernant como M. Detienne, N. Loraux y otros destacan por su agudeza en la lectura a fondo y el comentario preciso de los textos griegos, a

partir de su expresión literaria, y en sus análisis muy precisos de los términos griegos empleados en esas narraciones. Esa «mirada antropológica» se revela muy aguda para una relectura de textos clásicos, ya sean de la épica o de la tragedia, gracias justamente a que el método estructural resulta abierto a las precisiones históricas y literarias, e incluso a las resonancia filosóficas.

La obra de Vernant coincide con una cierta reanimación de los estudios de mitología, y va a influir decisivamente en la difusión e investigación de los mismos. Tal vez convenga recordar algunos libros de la época. Entre ellos, creo que de los más interesantes, al menos para los clasicistas, están los dos libros de G. S. Kirk, *El mito. Su significado y función en las culturas antiguas*[12] y *La naturaleza de los mitos griegos*[13]. G. S. Kirk, como J.-P. Vernant, es un buen conocedor del pensamiento griego y de los textos filosóficos, y tiene un excelente estilo. Al resumir en un cuidado panorama crítico los estudios de mitología del momento, le dedica unos párrafos al método estructuralista de Lévi-Strauss y se muestra muy comprensivo respecto a su utilidad. (Lo que es notable dado el habitual escepticismo británico respecto a las teorías acerca del mito).

Kirk, buen filólogo e historiador muy competente del pensamiento griego y su historia, analiza algunos temas míticos, no sólo griegos, con una mirada inteligente y ecléctica. Pero su libro nos sorprende por su escepticismo respecto a la significación de los mitos. Niega la posibilidad de una definición general, dada la variedad y parcialidad de los enfoques especializados (desde la historia, el psicoanálisis, etc.), y renuncia explícitamente al uso de un término como «mitología», que le parece innecesario y retórico. He criticado en otros lugares ese escepticismo excesivo. Es, como dice la frase inglesa, «tirar al niño con el agua de la bañera». Como señala el estructuralismo, pero no sólo éste, hay que insistir en que es esencial para entender los mitos verlos imbricados en un sistema de imágenes y nombres propios que con-

figuran la mitología, la griega, en nuestro caso. A diferencia de lo que pasa con los cuentos populares, en los mitos, los nombres y las relaciones entre sus personajes son decisivos. La mitología, colección de relatos interconectados, es el tejido de fondo sobre el que se trazan los episodios y gestas de sus actores. No es raro observar que, a la postre, Kirk no sepa cómo distinguir los mitos de los cuentos maravillosos. (En *El mito* hay tan sólo una breve referencia a Vernant, al que, de paso, se califica de «muy inteligente»).

Lo que caracteriza al enfoque estructural es, justamente, la atención al sistema, es decir, al código simbólico, de la misma manera que para entender un discurso se necesita saber a fondo la lengua en que está expresado. Interpretar un mito es, en cierta medida, traducirlo. Pero eso no se puede hacer sino con un buen conocimiento del código en que está cifrado. Como señala Vernant en «Razones del mito»:[14]

> Ningún mito por sí solo diría nada ni podría decir nada sobre ningún orden de realidad. Son todos los mitos juntos los que determinan reglas de transformación estructural, análogas a las que presiden la organización de otros conjuntos estructurados, como el sistema de las alianzas matrimoniales, de los intercambios entre grupos sociales y de las relaciones de dominio y subordinación política.

A ese enfoque estructural se añade una atención singular al texto griego como reflejo de un momento histórico y social, como se ve, ejemplarmente, en sus estudios sobre la tragedia en relación con sus contenidos míticos.

> *Ce que j'ai essaie de dégager, dans tous mes travaux, c'est la psychologie historique du monde ancien. Ce n'est pas vraiment une innovation: Fraenkel et Snell avaient déjà commencé avant moi. Mais je me démarque d'eux; dans mon étude, je fais intervenir des questions de sociologie —j'essaie de rattacher tel ou tel phénomène aux conditions sociales: qu'est-ce que la transe, qu'est-ce que un thiase, qu'est-ce que le dionysisme dans l'Athènes du Ve siècle? — et des questions de psychologie — je m'interroge sur le statut de la mémoire, des images, du désir, de la personne. C'est ainsi que j'ai abordé la tragédie grecque: avec cette double série d'interrogations préalables.»*[15]

Desde esta perspectiva, Vernant rechaza la concepción idealista del Mito con mayúscula como una forma de pensar con sus propias categorías, contrapuesta al Logos, también representado como una forma de pensamiento abstracto, tal como algunos simbolistas y filósofos la habían postulado (Por ejemplo E. Cassirer en su *Filosofía de las formas simbólicas*, o la escuela junguiana que revivirá en los libros de M. Eliade o los de Joseph Campbell). En eso sigue a Lévi-Strauss, pero va más allá, por otra parte, al poner énfasis en el análisis preciso de los textos y sus contextos históricos, y más tarde en las imágenes del arte del repertorio antiguo. De modo que esa mirada antropológica comunica no sólo con una historia y sociología, sino directamente con la literatura, es decir, con una filología muy ligada a una relectura a fondo de los textos. (Como sucede, de modo ejemplar, en las obras de Nicole Loraux).

El ejemplo más claro, vistoso y enriquecido por su colorido poético y ritual de esta interpretación metódica estructural, con notables reflejos levistraussianos, es el brillante libro de Marcel Detienne, *Los jardines de Adonis. La mitología griega de los aromas*[16]. Creo que se trata de un análisis mítico de ejemplar agudeza, y de sobra conocido, por lo que no voy a resumirlo aquí. La amplia y variada obra de Detienne merece por sí misma un examen mucho más preciso que el que ahora podría dar. Aludiré luego a otros libros suyos, en colaboración con Vernant.

Pero sí quisiera citar aquí, por su valor programático y su precisión, unas líneas del excelente prólogo que éste antepuso al libro —que le está dedicado— en las que vuelve a subrayar lo esencial en su método hermenéutico estructural y en un cierto aspecto «comparatista».

En estas páginas, que merecen ser leídas en su conjunto y con mucha atención, escribía Vernant:

> Un dios no tiene esencia propia, no es más que un elemento de una narración mítica, que no es por sí mismo significativo. Cada divinidad

se define por el haz de relaciones que la une o la opone a otras divinidades de un panteón concreto. Un elemento de una narración mítica no tiene sentido más que por el lugar que ocupa en el sistema del que forma parte el mito al que pertenece. El helenista debe, por lo tanto, partir de cero a la hora de hincar su lectura. No es que tenga que renunciar al comparativismo, por el contrario hará uso constante de él, pero dándole otra aplicación e invirtiendo el sentido. La comparación se establecerá en lo sucesivo en el interior del mismo campo cultural que se estudie, aproximando sistemáticamente a ciclos de leyendas que aparentemente se vinculan a personajes totalmente ajenos entre sí y haciendo saltar la barrera que separa a la tradición propiamente mítica de los testimonios pertenecientes a los demás sectores de la vida material, social y espiritual de los griegos. El objetivo es delimitar, a lo largo de la investigación y el modo más exhaustivo posible, el campo en cuyo interior se debe situar la narración para que todas su articulaciones y todas sus secuencias, hasta en sus más mínimos detalles, adquieran una significación precisa, susceptible de ser negada o confirmada por las referencias a los demás elementos contenidos en el *corpus* de la documentación.[17]

[…] La descodificación del texto se basa así en series combinadas de oposiciones: alto/bajo, tierra/cielo, húmedo/seco, crudo/cocido, putrescible/imputrescible, hedor/perfume, mortal/inmortal. Estos términos, ya sean unidos y aproximados por los mediadores, o bien separados entre sí, se organizan en un sistema coherente. La validez de esta lectura o, para hablar como los lingüistas, su pertinencia, se encuentra confirmada por la reaparición de estas misma parejas antinómicas, colocadas en este mismo orden, cada vez que se habla entre los griegos de la mirra, de los aromas, de sus poderes y de sus funciones, tanto en los textos «científicos» como en las narraciones literarias y en los ritos religiosos más diversos. Tomado en su conjunto, este sistema aparece cargado de una significación fundamentalmente social: expresa el modo en el que un grupo humano, en unas condiciones históricas determinadas, se conceptúa a sí mismo, define su condición vital y se sitúa en relación con la Naturaleza y lo Sobrenatural.[18]

En este caso, Detienne no parte de ningún texto clásico preciso, sino del relato mítico tal como podemos hallarlo en autores varios, recomponiendo el conjunto como un mosaico de pintoresco colorido. El mito había sido objeto de múltiples comentarios —desde Frazer a los simbolistas—, pero resulta ahora interpretado con un nuevo sentido, social e histórico, que trata de los problemas de la condición femenina y el matrimonio en la sociedad griega, en unos capítulos de título muy sugerente, que co-

mienza con «Los perfumes de Arabia» y concluyen con «La lechuga de Pitágoras».

El enfoque estructural se aplica otras veces a partir de un texto clásico preciso. Por ejemplo, así lo hace Laurence Kahn en su interesante análisis de la compleja figura del dios Hermes, filántropo y *polytropos*, en su libro *Hermès passe ou les ambiguïtés de la communication*, de 1978, con un estilo notablemente más tradicional y filológico. En la misma línea podemos situar trabajos como el de Fr. Frontisi-Ducroux, *Dédale Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*[19] y el de Luc Brisson, *Le mythe de Tirésias Essai d'analyse structurale*[20], o mi ensayo sorbre el mismo personaje «El adivino Tiresias o las desdichas del mediador».[21] Sin duda podríamos multiplicar los ejemplos, citando algunos del *Diccionario de mitología* II, dirigido por Y. Bonnefoy, ya citado.

Más importante que eso es destacar la brillante trayectoria de M. Detienne y sus colaboraciones con Vernant en esos años. Tras su magnífico libro de 1967 *Los maestros de verdad en la Grecia antigua*, introducido con un excelente prólogo de P. Vidal-Naquet,[22] y *Los jardines de Adonis*, hay que destacar el sugestivo volumen de *Las artimañas de la inteligencia, La metis en la Grecia antigua*[23] y el volumen colectivo *La cuisine du sacrifice en pays grec*[24]. A estos libros han seguido otros escritos con la peculiar elegancia literaria y la singular agudeza y erudición de Detienne, como son *Dionysos mis a mort* (1977), *L'invention de la mythologie* (1981), *L'écriture d'Orphée* (1989) y *Apollon, le couteau à la main* (1998).[25] Como en Vernant, encontramos en esos ensayos de Detienne una extraordinaria agudeza en la relectura y el comentario de la significación de los mitos, tanto en el detalle filológico y la cita de textos como en la reflexión sobre el sentido actual de nuestra comprensión de la tradición mitológica. Si bien persiste en muchos de sus ensayos el enfoque estructuralista, es fácil advertir cómo se marcan distancias respecto a la línea estructural de *Los jardines de Adonis*, y Detienne se muestra un tanto escéptico res-

pecto a sus planteamientos iniciales (por ejemplo, en *La invención de la mitología*).

La bibliografía de Vernant es muy extensa, y no sólo se centra en la mitología, sino que, en contacto con ella, se abre a diversos aspectos de la religión y el mundo griego desde lo que él llama antropología histórica de la Grecia Antigua —siguiendo las huellas de L. Gernet— y, de modo muy sugerente, al estudio de las imágenes míticas, tal como se nos ofrecen en las representaciones plásticas que complementan lo que nos cuentan los textos escritos. Ese análisis de la iconografía, que no es desde luego una novedad —baste con recordar trabajos como los de F. Brümmer sobre Teseo y Heracles, por ejemplo, y los ya muy antiguos de L. Séchan—, reactiva así una dimensión analítica muy sugerente y se confirma sin duda como una de las líneas de investigación más productivas y novedosas en los estudios de mitología de estos últimos lustros al avanzar en combinación con la perspectiva antropológica y los testimonios literarios.

Un texto que muestra claramente esa nueva perspectiva, de interpretación de las imágenes, es *La mort dans les yeux* (1985), donde estudia la figura de la Gorgona a partir de las representaciones del monstruo en la cerámica antigua.[26] Es una línea que se encuentra desarrollada por otros, como François Lissarrague, en varios estudios, y Françoise Frontisi Ducroux, en su atractivo y excelente libro *El hombre-ciervo y la mujer-araña. Figuras griegas de la metamorfosis* (2003).[27] De un modo claro también están en conexión con esa mirada algunos artículos en el libro dirigido en colaboración con Stella Georgoudi *Mythes grecs au figuré de l'Antiquité au Baroque* (1996).[28] La representación pictórica, en las imágenes de la cerámica griega, contribuye a darnos una visión más matizada de mitos y símbolos de muy sugestivos matices, completando los testimonios siempre fragmentarios de nuestra tradición literaria.[29]

No es pertinente repetir aquí una lista bibliográfica completa de las muchas publicaciones de Vernant. Algunos artículos se han publicado en varios formatos, están reeditados en ediciones de bolsillo, y figuran recogidos de nuevo en varias antologías. Me limitaré a subrayar que algunos libros que recogen ensayos de épocas diversas dan una idea de la amplitud de sus enfoques y la precisión de sus análisis. Así, por ejemplo, el libro *L'individu, la mort, l'amour*[30]. Por otra parte, debemos destacar cómo en sus últimos tiempos Vernant ha dado muestras del gusto por la fabulación mitológica en un texto narrativo, dedicado a su nieto, *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*[31], que es un ejemplo de relato a la manera hesiódica, en una prosa clara y de sorprendente frescura. En sus libros de memorias, muy *sui generis*, ya aludidos antes: *Entre mythe et politique* y *La traversée des frontières*, se mezclan los recuerdos personales con los ensayos sobre aspectos del mundo antiguo, se cruzan las experiencias vitales con las ideas, en un ameno diálogo con el propio pasado y con el lector. La amplia obra de Vernant es de una sorprendente vitalidad y amenidad. «El estilo es el hombre».

No es fácil resumir la aportación de Vernant a los estudios acerca del mundo antiguo griego. He intentado dar sólo algunas notas para una reflexión. Pero si tuviera que destacar, para concluir pronto, algunos rasgos de su personalidad, subrayaría en primer lugar su incisiva inteligencia crítica (ese leer a fondo, apoyado en su formación filosófica), luego su estilo expositivo (tan preciso como alejado de la correosa y fría erudición académica) y, *last but not least*, su transparente humanismo y simpatía personal. No es por casualidad que el primer capítulo de *Entre mythe et politique* lleva el título de «Tisser l'amitié». Creo que ese continuo «tejer la amistad» fue uno de los rasgos que caracterizaron la vida y la obra de Vernant. Amistad hacia sus íntimos, hacia sus colaboradores y discípulos, y también amistad hacia los antiguos y sus relatos míticos. Muchos lo reconocieron en los cá-

lidos homenajes que se le han dedicado, con afectuoso fervor, con gratitud y nostalgia, tras su muerte. Cuantos le trataron personalmente, los que tuvieron la suerte de ser sus discípulos y le escucharon, y muchos otros que leyeron sus vivaces y sugerentes palabras, recordarán largo tiempo sus lecciones.

Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos

Matière et sen lui donne la comtesse.
CHRÉTIEN DE TROYES, *Le chevalier de la charrette*

1

Los escritores modernos que tratan de recrear en una versión propia el ya conocido relato clásico de un famoso mito griego con renovado sentido y estilo reciben su «materia» mitológica y su «sentido» de una larga y asendereada tradición literaria, de parecida manera a como Chrétien de Troyes, el gran novelista medieval, confesaba haberse comportado respecto del encargo novelesco de su mecenas, la condesa María de Champaña. Fue tan gentil dama quien, en esta singular ocasión, según declara el novelista, le ofreció la temática (*matière*) y el sentido (*sen*) para el relato novelado, es decir, la orientación sentimental y el argumento, para su famoso *roman* de amores y aventuras corteses. Gracias a ese impulso cortés, el primer novelista de Francia relató, bien mediado ya el siglo XII, el mito de Lanzarote y la reina Ginebra en *El caballero de la Carreta*. No inventó el argumento, pero sí lo marcó con su estilo y dio a sus personajes un fulgor mitológico que sigue brillando en las recreaciones posteriores del tema. De modo semejante a como este primer novelista recontó un mito céltico o un cuento bretón de aventura, el volver a tratar algunos temas y motivos de la tradición mítica griega no significa para un autor moderno simplemente recontar el mito, como lo haría un mitógrafo erudito, destacando con precisión las variantes del mismo en su recorrido literario anterior, sino, sobre todo, ajustarlo a su propia mirada en una nueva lectura y proponer una reinterpretación del mito tradicional en un tono diverso y en una clave más moderna. A diferencia del aedo y del rapsoda anti-

guos, un escritor moderno se empeña en una cierta originalidad al dar su propia versión del antiguo relato, y en ese anhelo de acuñar con voz personal material mítico estriba una de las claves de la literatura moderna cuando juega a evocar los fantasmas redivivos de la mitología clásica.

La recreación de los mitos en la literatura supone —como suponía ya en la literatura antigua clásica— su presentación formal en un determinado género literario: su reescritura en una versión épica, lírica, dramática o novelesca. Por otra parte, cualquier aproximación moderna a la mitología antigua parte de un sentimiento de extrañeza y prescinde de la vertiente religiosa de esos mitos. Ya no están enmarcados por la fiesta comunitaria y la sociedad antigua. Son ahora relatos que se han desprendido del entorno religioso originario y ya han devenido meros trasuntos literarios. De ahí que sus rememoraciones se coloreen a menudo de ironía y de nostalgia, rasgos de la modernidad en relación con esas narraciones ajenas y antiguas, distantes en el tiempo y acaso también en la sensibilidad. No tenemos fe alguna en esos viejos dioses y héroes ni en la religión que a menudo los amparaba; vienen de otra época y otra cultura. Aunque, como la evocación de esos fantasmas revela, no nos son radicalmente extraños. Aún nos son familiares, y nos conmueven porque descubrimos en ellos las pasiones e impulsos que son los nuestros, y en sus personajes destinos que podrían servirnos de ejemplo. Tal vez aún nos reconocemos en esas figuras: sus ropajes y títulos nos son exóticos, pero el latido de los corazones antiguos suena semejante al de nuestro propio corazón. No nos identificamos con Edipo, rey de Tebas y vencedor de la Esfinge, ni compartimos la audacia de Antígona, pero de algún modo reconocemos en ellos rasgos de la condición humana que nos conmueven. De ahí una cierta nostalgia y simpatía familiar; y de ahí también, en esa ambigua sensación de distancia y cercanía emotiva, «de exotismo y familiari-

dad», una invitación a tratar los mitos griegos con una cierta mirada irónica.

Una de las características del mito es, desde luego y como es bien sabido, el representarse una y otra vez a través de esas recreaciones y adaptaciones bajo unas nuevas lecturas. La misma recreación del mito, es decir, del relato mítico en un determinado género literario (un poema, un drama, una novela) condiciona ya su sentido y sus formas. La lírica propende a la alusión, la dramatización a la insistencia en los caracteres de sus personajes, la novela en lo descriptivo y la narración más larga. El mito, como entramado memorable, está más allá de los géneros literarios. Podemos decir que los trasciende, como parece trascender todas sus realizaciones literarias concretas, y acaso de ahí le viene su sorprendente vitalidad y su irisada tonalidad narrativa, y la profusión de símbolos que suele vehicular su texto.

Pero de todo esto he tratado ya otras veces,[1] y además resulta algo de sobra reconocido. Aquí y ahora quisiera comentar algunos tratamientos modernos de algunos mitos, mitos griegos todos ellos, que pueden resultar un tanto sorprendentes por su distanciamiento del sentido del original antiguo. No es que se trate de un procedimiento enteramente moderno; ya en la Antigüedad se daban lecturas muy críticas e incluso subversivas de algunos mitos. A los dioses y los héroes helénicos se los podía retratar con ironía y burla, y la literatura antigua lo hizo una y otra vez. En las comedias de Aristófanes o en los diálogos satíricos de Luciano, por ejemplo. Por otra parte vemos como un mismo personaje mítico puede ser considerado desde varios enfoques: Prometeo es visto por Hesíodo (en su *Teogonía* y sus *Trabajos y días*) como un dios retorcido y tramposo que desafía el orden del justiciero Zeus, y, en cambio, en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, como un titán filántropo patrocinador del progreso humano frente a un Zeus tiránico. Pero en los mitos una versión no anula a la anterior, sino que ambas se suman en la enriquecedora se-

mántica de su tradición mitológica. Para no insistir demasiado en este tema, también harto conocido, podría ahora enviar a dos o tres ejemplos de grandes estudios sobre uno u otro mito griego. Por ejemplo, a los de Raymond Trousson sobre Prometeo,[2] George Steiner sobre Antígona[3] o el fino análisis de Guido Paduano sobre las versiones dramáticas del mito de Edipo,[4] o a los de Stanford y Boitani sobre Ulises[5] y G. K. Galinski sobre Heracles.

Quisiera recordar ahora algunos ejemplos de esa presentación —o re-presentación— de los mitos en la literatura moderna, que les aportan un nuevo sentido, en una maniobra que a veces entraña la alteración de los datos del mito en una cierta medida. En algunos casos, como veremos, el autor moderno impone una corrección, retoca o más bien añade nuevos episodios, lo que permite una nueva versión de la trama y su sentido. Ciertamente eso supone un problema, porque, como ya en su *Poética* advertía Aristóteles, con una clara referencia a los dramaturgos que usaban los mitos, no se debe disolver la estructura del mito. Podríamos decir que, aunque aquí no se desliga el entramado antiguo, sí se añaden secuencias nuevas que invitan a releerlo desde una nueva perspectiva de conjunto. Es, pues, lo que el novelista medieval, Chrétien de Troyes por ejemplo, podría haber considerado una trama propia, una *«nouvelle conjointure»* que altera el antiguo sentido y aumenta la materia mítica.

Elegiré tres ejemplos sobre el mito de Prometeo bastante diversos, aunque dos de ellos provienen de la misma época, la del Romanticismo. Son *El regreso de Pandora* de Goethe (de 1808), *Prometeo liberado* de P. W. Shelley (de hacia 1820) y *El Prometeo mal encadenado* de André Gide (1898).[6] En los tres casos el autor moderno parte del mito helénico y le añade un nuevo episodio que ilumina con un enfoque subversivo, o revolucionario si prefieren calificarlo así, el sentido del mito originario. Y luego analizaremos otras dos obras novelescas donde otros dos mitos se re-

leen desde una perspectiva feminista: *Casandra y Medea*, de Christa Wolf.

2

El regreso de Pandora es un texto dramático de notable originalidad, aunque no sea una pieza del todo lograda, ya que ni siquiera fue concluida por su autor. Pero sí es muy significativa dentro de la producción de Goethe y de su larga atención a los mitos helénicos. Y, muy en especial, al mito de Prometeo, que le obsesionó durante largos años. Recordemos que ya en 1773 quiso escribir un Prometeo, del que nos ha quedado sólo algún magnífico poema, y en 1795 volvió a intentarlo con un nuevo *Prometeo liberado* (*Die Befreiung des Prometheus*), que se quedó también en un mero esbozo. *Pandorens Wiederkehr* es otro drama incompleto y cargado de elementos simbólicos, una especie de barroco *Schauspiel*, compuesto en 1807, en que el ya vetusto Goethe vuelve a evocar las figuras centrales del mito prometeico. Pero ahora introduce un muy significativo cambio en su visión de esas figuras. Prometeo, el filántropo titán, domina un universo violento, con su apuesta por el progreso técnico y material. Es el Señor de los trabajadores de los metales y de las fábricas de armamento. Le acompaña un corro de guerreros. Frente a él está su hermano Epimeteo, el torpe que aceptó el regalo divino de Pandora, la primera mujer, a la que ahora ha perdido. Ella voló hace tiempo al Olimpo. Nostálgico y soñador, el viejo Epimeteo añora a su amada y aguarda su regreso. (Pandora le dejó dos hijas, *Elporé*, Esperanza, que se ausentó con su madre, y *Epiméleia*, Cariño, que cuida afectuosa a Epimeteo y anda en amores con el hijo de Prometeo, *Phileros*, rudo como su padre). Tras unas escenas de tensión y conflictos entre los jóvenes amantes aparece, regresando desde el cielo de nuevo al mundo humano, Pandora, con un nuevo regalo de los dioses, el arca de las artes, la verdad y la belleza, que salvará a la humanidad del progreso brutal y la guerra continua patrocinados por Prometeo. Tras instituir entre los

humanos el culto de la Belleza, la Poesía y la Ciencia, Pandora reconcilia a Epiméleia y Fileros y se vuelve de nuevo con los dioses, llevando consigo al rejuvenecido Epimeteo.

No sé si hace falta subrayar cómo aquí se da la vuelta al final del mito griego. La mujer recién inventada por los dioses, la famosa Pandora con su jarra de males, que vino como castigo de los hombres y fue aceptada por el descuidado Epimeteo, es vista como el instrumento de la salvación, ya que no sólo trae belleza y ternura femenina al mundo, sino también el culto de la gracia, la poesía y las ciencias. Y Epimeteo es ahora el recompensado por su boda con la intrusa. Como muy bien ha señalado H. Lichtenberger, «es la redención del idealista desdichado, viejo y cansado, pero que, sin embargo, esperó hasta el fin y, al final, llegó al puerto de la sabiduría suprema y de la felicidad gracias a la intervención del Eterno Femenino. La redención de Epimeteo forma así, de algún modo, un correlato de la de Fausto».

Prometeo, el patrón del progreso técnico y la cultura metalúrgica, queda ahora superado por esa nueva etapa de la civilización. El cambio de perspectiva respecto al mito griego y a las anteriores relecturas de Goethe, me parece muy significativo. Sin duda, de la evolución de sus ideas, pues en el escenario histórico ahora ha aparecido un personaje histórico que muchos identificaron con Prometeo, un gran adalid del progreso y la liberación humana, Napoleón, un nuevo Prometeo. La simpatía del viejo Goethe se dirige ahora al hermano retrasado y nostálgico, a Epimeteo. (También con algún motivo biográfico que he tratado en otro lugar). Quiero citar, para destacar ese cambio frente a la versión canónica del mito, unas líneas de Dora y Erwin Panofsky:[7]

> En esta obra, Prometeo, héroe de la juventud de Goethe, ya no es el creador divino y el liberador de la humanidad, sino un sobrio y calculador utilitarista. Él es *der Thätige*, el hombre de acción cuya vida se realiza en la conquista de la naturaleza y en el establecimiento del orden social: su propia antorcha, en vez de transmitir la chispa de la vida

a los cuerpos humanos, sirve sólo «para anticipar la estrella de la mañana», de modo que «el trabajo del hombre» pueda comenzar antes del día. Epimeteo, por el contrario, ya no es el hombre necio que aprende demasiado tarde, sino una grande y conmovedora figura. Elevado al plano de lo que los antiguos llamaban elogiosamente *vita contemplativa*, para quien la estrella de la mañana aparece demasiado temprano y nunca anochece tarde (dice: «Temo el canto del gallo como a la estrella de la mañana/. Precoz destello, ¡Fuera por siempre noche!»), es contrapuesto al racionalista; es, sobre todo, alguien con capacidad para el sufrimiento, lo que le permite desear, gozar, renunciar, lamentar y desear otra vez.

Frente al *homo faber*, dominante y guerrero, Goethe sitúa ahora a la mujer y al poeta como elementos benéficos de la cultura, salvadores de una progreso desbocado y mortífero. Toda una vuelta de tuerca al mensaje mítico. Ya Calderón en su drama *La estatua de Prometeo* (1667) y Voltaire en su *Pandora* (1765) habían innovado algo el relato sobre el mito, pero indudablemente Goethe resulta aquí mucho más innovador.

3

El *Prometeo liberado* de Percy Bysshe Shelley es un largo y fogoso drama poético compuesto unos diez años después del recién mencionado texto de Goethe. El joven poeta romántico inglés había leído tal vez los poemas del poeta alemán en que éste exaltaba la rebelión del filántropo Prometeo ante la tiranía de Zeus, cuando se puso a escribir este exaltado final del mito de Prometeo. En contraste con el final del *Prometeo liberado* de Esquilo, una tragedia que hemos perdido, pero cuyo final conciliador conocemos bien por noticias sueltas, Shelley inventa una nueva solución del conflicto trágico entre el Titán rebelde y el Padre de los dioses olímpicos. A Shelley, en su entusiasmo libertario, ese final de un pacto entre el liberador de los humanos y el déspota celeste no le gustaba. Le parecía una claudicación, impropia del audaz Prometeo. Por el contrario, pensaba él, el final adecuado al conflicto cósmico sería que cayera derrocado el tirano Zeus, que se produjera la esperada revolución y que enton-

ces los humanos, liberados como el mismo Prometeo, iniciaran una nueva era de felicidad en una atmósfera de libertad y fraternidad, sin cadenas ni reyes.

En el prólogo a su drama, Shelley lo explica con claridad:

> Yo me he permitido utilizar una licencia (como la que tenían los trágicos griegos). El Prometeo liberado de Esquilo suponía la reconciliación de Júpiter con su víctima como precio por la revelación del peligro que se cernía sobre su imperio debido a la consumación de su matrimonio con Tetis. Tetis, según esta versión, fue otorgada en matrimonio a Peleo, y Prometeo fue liberado por Hércules de su cautividad con el permiso de Júpiter. Si yo hubiera elaborado mi historia según este modelo, el resultado no habría sido sino un intento de recuperar el drama perdido de Esquilo, ambición que podría haberse visto menguada si tal intento se comparara con el de Esquilo. Pero, verdaderamente, yo era contrario a un desenlace tan poco convincente como el de la reconciliación del Defensor con el Opresor de la humanidad. El interés moral de la fábula, que con tanta fuerza se sostiene mediante el sufrimiento y la resistencia de Prometeo, quedaría destruido si concibiéramos a éste desdiciéndose de su noble lenguaje y acobardándose ante su pérfido adversario ahora triunfante. El único ser imaginario que se puede asemejar de algún modo a Prometeo es Satán; y Prometeo es, a mi juicio, un personaje más poético que Satán porque, además de su valentía y grandeza, y de su firme y paciente oposición a la fuerza omnipotente, es susceptible de ser descrito como exento de las manchas de la ambición, la envidia, la venganza y el deseo de engrandecimiento personal que en el héroe del *Paraíso perdido* chocan con el interés de la obra.[8]

Para los románticos —A. W. Schlegel, como en el joven Goethe, y luego Byron—, Prometeo, símbolo del rebelde revolucionario, merecía el triunfo final y el derrocamiento del tirano iba a traer consigo una época de libertad e ilustración fraternal. En esa línea se sitúa el drama de Shelley,[9] con su claro vuelco del final del mito clásico propuesto por Esquilo. En la concepción de la época, Prometeo es el creador de la humanidad, y su audaz filantropía era, en su impulso fundamental, el amor del creador hacia sus criaturas. (Ése es un trazo que no viene del mito griego clásico primitivo, sino de una época posterior. Pero ya se encuentra ya en poetas latinos y en relieves de sarcófagos de los primeros

siglos de la era cristiana). Para los románticos, Prometeo era el símbolo del artista creador que con su arte y su imaginación puede dar vida a un nuevo mundo o a un nuevo orden más humano que el tiránico dominio impuesto por un dios lejano y despótico.

Conviene, sin embargo, recordar otra imagen del mito de Prometeo, mucho menos optimista, la que encontramos en la novela que la futura esposa del poeta, Mary Shelley, compuso por las mismas fechas. Es decir, *Frankenstein or The Modern Prometheus*, editado bajo seudónimo en 1818. No es mi intención ahora resumir ni analizar la trama de la famosa novela de Mary Shelley. Recordemos que ella tuvo la idea al escuchar las conversaciones de Byron y Shelley en la orilla del lago de Ginebra, y el contraste es, por ello, doblemente significativo. Los motivos míticos de la novela son muy interesantes.[10] Pero quisiera ahora destacar tan sólo que, frente a la representación de un Prometeo triunfante de Shelley, el Doctor Frankenstein y su creación, el monstruo sin nombre, ofrecen una imagen muy distinta de este Nuevo Prometeo, una imagen tremendamente terrible y angustiosa.

> Si Frankenstein imita el acto rebelde de Prometeo al crear seres humanos, el Monstruo (en su proceso de humanización, que él mismo relata) personifica la narrativa prometeica del progreso de la humanidad. Y aquí —en la vuelta de tuerca de Mary Shelley sobre el mito—, ni uno ni otro logran un éxito evidente. […] La meditación de Mary Shelley sobre el proceso creativo revela el oscuro trasfondo de los sueños visionarios de recrear el ser humano que colmaban la imaginación de los románticos hacedores del mito. Ella desafía a quienes miraban a Prometeo para celebrar y valorizar el papel del artista solitario y creativo, sugiriendo que lo peor para un artista es usar su propio poder como creador por encima de su compromiso con la humanidad.[11]

4

Hay que dar, sin duda, un buen salto para pasar de estos ecos románticos a la breve narración de André Gide, *Prométhée mal enchainé* (1899). Aquí el mito está evocado con una sensibilidad

muy distinta y en un contexto intelectual muy singular. En esta ácida caricatura o aguzada farsa, Gide deconstruye o desmitifica el viejo relato. Ahora los dioses no habitan el prestigioso imaginario griego, sino el París de fin de siglo. Zeus es un millonario arbitrario, y Prometeo un conferenciante singular y paradójico.

> En el *Prometeo mal encadenado* de Gide, Prometeo no está ya preso en la roca, pero —mientras da sus charlas parisinas— lleva a todas partes un águila como animal doméstico, y la alimenta con sus propias entrañas. ¿Por qué? Porque, ya que tiene su águila (y en el fondo todos tenemos la nuestra), quiere verla brillante y hermosa, no miserable y con el cuello colgando como el de un albatros muerto; quiere un águila que lo ame y viva de la sangre de sus entrañas.[12]

Al final, sin embargo, cansado ya de su águila, Prometeo acaba por matarla y comérsela, y con una de sus plumas escribe su relato. Si Zeus no se ocupa ya del orden del mundo, sino que contribuye a su desorden, también Prometeo desiste de su papel de benefactor y no está dispuesto a sufrir más: se ha liberado del tormento del Cáucaso y, al final, también de su águila o buitre particular. Todo el mito queda al fin hecho trizas en esta farsa parisina.

No me parece que esa narración, que tiene la forma de una novela breve, sea una de las más logradas piezas de tema clásico de André Gide. Pero sí creo que es importante mencionarla aquí porque representa, con su empujón de la trama mítica hacia el absurdo, un extremo de la deriva del mito. Por esa razón la recuerda Hans Blumenberg al final de su gran libro *Trabajo sobre el mito*, después de dedicar más de doscientas páginas al comentario sobre la prolífica y espléndida tradición del mito a lo largo del pensamiento germánico y la literatura moderna. Voy a permitirme citar dos párrafos de ese último capítulo del libro, donde Blumenberg comenta a fondo la versión de Gide (y luego sigue con la brevísima y cáustica de Franz Kafka).

No es casual —escribe Blumenberg—[13] que el siglo XIX, que decía haberse reconocido, de tantas formas, en Prometeo acabase con una deformación del mitologema que entra en el género de lo grotesco. El *Prometeo mal encadenado*, de André Gide, aparece en 1899. Da a toda esa configuración mítica un fuerte empujón hacia el absurdo, como sólo se puede hacer cuando ya está asegurada la familiaridad con el contenido eidético del mito, pero sin que sea necesario tomarlo en serio. Quien hubiera entrado en el *pathos* nietzscheano de ese emblema dionisíaco apenas tres décadas antes tenía que sentirse, y se sentía, burlado. Ahora se trataba de dar a esta figura un acabado que rematara otro tipo de acabamiento, pues este siglo estaba enfáticamente de acuerdo con el hecho de que se hiciese un recuento final de todas sus características, como si sólo así se descubriera una serie de posibilidades desconocidas e ilimitadas de nuevos comienzos.

Incluso antes de que Freud revelara a los contemporáneos todo lo que esto significaba, Gide había hecho ya que el mito acabara con un banquete funerario: Prometeo ofrece, al final, a sus amigos un banquete en donde el asado que se presenta es el buitre carroñero, después de haber sido engordado hasta tener el aspecto de un águila, como un ave caníbal cebada en su *conscience*. Aquel suplicio de ser devorado vivo, que se había mantenido desde los primeros tiempos, queda disuelto ahora en la insignificancia de un momento, de una fruición culinaria que es la inversa de la anterior. El punto fundamental de que lo esencial de todos aquellos padecimientos sólo puede ser estético avanza un paso más: con las plumas del águila comida —convertida en la certeza y la conciencia de Prometeo— se habría escrito el libro que conserva la historia de los dos. El mito no sólo se ha disuelto totalmente en poesía, sino que contribuye a su producción técnica más banal.[14]

Como aquí se señala, esta derivación en algo grotesco, en una ficción que traslada las figuras de Zeus y Prometeo desde el Olimpo y el Cáucaso al París decimonónico de *fin de siècle*, para hacer desaparecer a ambos en la metrópoli, es un final, un *éschaton*, del mito. El mismo Zeus, convertido en un multimillonario atrabiliario es, como Blumenberg apunta, «la caricatura del superhombre nietzscheano» (p. 666), como, advertimos nosotros, el filántropo y rebelde Prometeo deviene, a la postre, una caricatura del intelectual actual que, harto de servir a sus ideales, acaba por comérselo, precipitando así en el absurdo toda la gesta mitológica.

5

En los tres ejemplos anteriores vimos cómo la continuación moderna de la vieja trama mítica iba acompañada de una inversión de su sentido. Podíamos proseguir con algún otro caso, como, por ejemplo, la extensísima *Odisea* de N. Katzantzakis, cuyo protagonista, Ulises, no es ya el héroe nostálgico del hogar empeñado en el regreso a Ítaca, sino un viajero que quiere alejarse de lo familiar impulsado por una inquietud infinita siempre en busca de nuevos horizontes y nuevas gentes. (Una reinterpretación del afán viajero del héroe en que a Katzantzakis le habían precedido Tennyson y Dante, como destacan Stanford y P. Boitani en sus libros antes citados).

Pero ahora quisiera comentar dos ejemplos distintos, ambos de una misma autora, Christa Wolf, y dos relatos novelescos, *Casandra y Medea*. *Casandra* es un relato en primera persona, un largo monólogo, como conviene a ese personaje femenino tan condenado a una soledad trágica. La escena que da pie a toda esa narración está en el *Agamenón* de Esquilo. Es la famosa escena en que la profetisa troyana, la más bella hija de Príamo, llega a las puertas del palacio de Agamenón en Micenas, y allí se encuentra con Clitemnestra, que aguarda a su esposo, el destructor de Troya, para satisfacer su venganza, y que añadirá al asesinato de éste el degüello de su concubina troyana. Casandra, con su don profético, vislumbra de antemano todo lo que va a ocurrir, la sangrienta matanza del caudillo aqueo y de ella. Esa escena está, con su impresionante fuerza teatral, en el texto dramático de Esquilo.

Christa Wolf reconoce haberse inspirado en el texto del trágico. Es muy explícita al respecto en su libro *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*, publicado muy poco después de la novela, también en 1983. Impresionada por la lectura de esa escena de la *Orestía*, escribió esa novela en que la propia Casandra nos cuenta su pasado momentos antes de morir. La novelista le da la palabra a la protagonista para que refiera su terrible destino. Como toda

mujer griega, vivió sometida a los hombres: a su padre y a los héroes de su patria amenazada, luego, tras la caída de Troya bajo el yugo de los vencedores, conoció la esclavitud. Fue humillada y arrastrada como una esclava más en el botín de los aqueos, ella, que fuera princesa y sacerdotisa de Troya, doblemente dolorida por el don de prever una y otra vez la verdad y no ser nunca creída. Resulta el paradigma de un destino especialmente trágico, no sólo por ser al final una cautiva de guerra, sino porque ya antes ha sufrido por haber querido una existencia en libertad, siendo mujer. Eligió para ello una profesión propia, la de ser profetisa, al margen del amor y la sumisión doméstica que es el lote más común de las mujeres en la sociedad antigua. Y chocó contra el muro de una sociedad donde el poder está en manos de los hombres, y su dominio trae consigo guerras y muertes, en un mundo violento donde las mujeres no pueden aspirar a la palabra ni a la gloria, y donde ella, castigada por los dioses, ni siquiera puede obtener el mérito de ser creída por más que sepa de antemano los desastres futuros. Violada, exiliada, esclavizada, Casandra viene a morir a manos de Clitemnestra, en el sanguinolento castillo de Micenas. Su conciencia, su videncia premonitora tan sólo le sirve para sentir de antemano un doble espanto, sabiendo que no va a escapar de la trampa y del hacha asesina. En el enfoque de Christa Wolf, el alegato de Medea tiene un claro resonar feminista. Su *Umdeutung des Mythos*[15] recarga el relato, en el despiadado monólogo, de una intensa emotividad. Rasgos nuevos son: el silencio o la ausencia de los dioses, el rechazo de los ideales heroicos, la humanidad de las figuras femeninas, y, en fin, la advertencia de que la palabra y la conciencia es el arma de libertad para la mujer oprimida por una sociedad injusta, violenta, bélica y ferozmente heroica.

«Con mi relato voy hacia la muerte. Aquí termino, impotente, y nada, nada de lo que hubiera podido hacer o dejar de hacer, querer o pensar, me hubiera conducido a otro objetivo. Más pro-

fundamente incluso que mi miedo, me empapa, corroe y envenena la indiferencia de los celestiales hacia nosotros los terrenos…», clama la angustiada sacerdotisa. No hay dioses, ni justicia alguna en ese mundo de crueles, sanguinarios caudillos heroicos. Pero el desprecio de Casandra, la sabia, los envuelve a todos, a todos esos grandes héroes de relumbrón, cantados por Homero, empezando, según ella los adjetiva, por «el imbécil de Agamenón» y «el bestial Aquiles», y el estúpido Paris, e incluso su antes bondadoso pero débil Príamo. Las mujeres son más inteligentes que los hombres, pero ellos detentan el poder y, con sus retóricas patrioteras y su honor fanático han forjado un mundo de tristeza, opresión e injusticia. Hace bien, piensa ella, Clitemnestra, que va a asesinar a su esposo, que sacrificó — para obtener vientos favorables para su expedición mortífera— a su hija Ifigenia y que sin piedad alguna arrasó Troya. Casandra la admira, a esa mujer vengativa y valiente, aunque de ella va a recibir pronto, sin piedad, la muerte.

Al enfocar la saga troyana a través de la reflexión y la voz de Casandra, Christa Wolf echa por los suelos la exaltación de los gloriosos héroes micénicos y toda la visión de la guerra que exaltaba la tradición épica. Las hazañas de los héroes, los *klea andrôn*, quedan en sombra y sólo recuerda el dolor de los vencidos y los sufrimientos de las mujeres sobre todo. La gloria que pregonan los aedos es sólo —para Casandra— un mentiroso disfraz de la ferocidad que los pueblos y los monarcas favorecen en su culto insensato del honor y la violencia. Aunque Christa Wolf no lo recuerde, eso ya lo había hecho Eurípides en su tragedia *Las troyanas*. Esa perspectiva feminista ofrece así una clara *Umdeutung* del mito, y a boca a *Umwertung aller Werte*, una subversión de todos los valores, por decirlo con un término nietzscheano.[16]

Pasemos ahora a comentar, más brevemente, una segunda novela de temática clásica de la misma autora: su *Medea*, editada en 1996. Aquí se nos vuelve contra el drama de la princesa de la

Cólquide que ayudó a Jasón a conseguir el Vellocino de Oro y luego vivió con el héroe en su exilio, y, al final, cuando él quiso abandonarlo, se vengó matando a sus dos hijos y a la princesa que iba a ser su nueva esposa y a su padre, el rey de Corinto. Aquí el texto clásico de base es la famosa tragedia de Eurípides *Medea*, y en alguna medida también la de Séneca, aunque del mito trataron también otros autores antiguos, como Píndaro y Apolonio de Rodas. La novela presenta una estructura narrativa singular: el relato está constituido por once monólogos. Hay, pues, varias voces, como indica ya el título. *Medea. Stimmen*. Pero Medea es la que ocupa no sólo el papel de protagonista, sino la narradora principal: tiene cuatro monólogos, y es la primera y la última en tomar la palabra. Que a pesar de ser varios los que hablan no haya ningún diálogo en la obra, me parece muy significativo. Cada personaje vive en su propio mundo, y la soledad los envuelve a todos. (Ya esto nos distancia del mundo griego, que es un ámbito del diálogo, incluso en la tragedia).

Por otra parte, aquí se ha alterado el argumento mítico, ya que Medea no ha matado a su hermano Apsirto al huir de la Cólquide, ni tampoco mata ella a sus hijos para vengarse del abandono de Jasón. (Fue su padre quien mató, por un designio político, a Apsirto, y Medea ya no siente nada por Jasón en el momento en que éste se dispone a contraer su nueva boda). Ella es, en Corinto, una exiliada que por su saber y su vida independiente y marginal se ve acosada por la xenofobia y la calumnia. Tanto la princesa corintia, que se suicida, como los niños hijos de Jasón, que son lapidados por la muchedumbre enfurecida, mueren sin que Medea intervenga. El pueblo de Corinto la odia por ser extranjera, una bárbara con fama de hechicera, una mujer que vive sin mezclarse con la gente. Jasón es un aventurero egoísta, bastante convencional; él no odia a Medea, y quiere aprovechar la oportunidad de hacer una boda provechosa. Y para él es conveniente que Medea se aleje. Pero el pueblo, xenófobo y en-

venenado por las proclamas de los políticos ambiciosos contra la extranjera, precipita la tragedia. A la acosada y difamada Medea le queda, a pesar de su inocencia en la cadena de crímenes, sólo el recurso de la huida.

A lo largo de la tradición del teatro europeo hay muchas piezas sobre *Medea*, y no sería difícil señalar algunas en que la maga enamorada de Jasón salga mejor parada que en Séneca y Eurípides.[17] Pero probablemente en ninguna de ellas la apología de Medea es tan contundente como aquí. La novelista ha modificado el mito (desafiando el consejo de Aristóteles de no alterar la trama esencial) para rescatar lo que, en su perspectiva feminista y personal, era el sentido original, preeuripídeo, de esta sarta de muertes: la inocencia de Medea, la maga y extranjera acosada por la calumnia machista. Así lo ha querido destacar en algunas entrevistas y algún ensayo.

Fácilmente puede detectarse bajo las recreaciones del mito griego de Christa Wolf una nota de actualidad. Es la xenofobia y la conveniencia política, con sus perversos mensajes al pueblo, la que aquí resulta responsable de los crímenes y la perversa fama de Medea, convertida en asesina por el rumor mezquino popular. Podemos recordar ahora que, después de la unión de las dos Alemanias, unos pocos años antes de la edición de la novela, la novelista se vio acosada y difamada por haber sido una autora mimada por la prensa y el poder en la República Democrática Alemana. Del mismo modo que en *Casandra* se deja sentir la queja por los sufrimientos de las mujeres de la Alemania derrotada en la segunda guerra mundial, aquí parece percibirse la amargura de sentirse exiliada en su propio país, y la herida ante el recelo de sus compatriotas hacia una mujer que se precia de su talento e independencia. De algún modo, la mayoría de esas recreaciones de mitos griegos apuntan a cuestiones de actualidad, sea cual sea la ideología de su autor. Tanto la *Antígona* de Anouilh como la de Bertolt Brecht aluden a un conflicto que no

es sólo el de la antigua Tebas. Las máscaras de los personajes griegos sirven para cubrir rostros diversos, y ni siquiera es necesario que se usen en escena trajes antiguos ni coturnos para que el juego de los espejos y los ecos sea percibido prontamente como algo que nos atañe.

6

A diferencia de lo que ocurre con las fábulas que ofrecen siempre, implícita o explícitamente, una única lección o moraleja bien definida, los mitos se prestan a variadas relecturas y a una exégesis de diversos reflejos. Cada mito tiene su historia en la literatura europea. Porque son, por su misma esencia, inmemoriales relatos de una atractiva y desafiante complejidad simbólica. Invitan a una reflexión sobre su sentido último, incitan a una tarea de desciframiento y discusión.[18] Los mitos van resonando por los textos y las épocas, y a sus antiguas figuras se les plantean nuevas cuestiones. Esas nuevas versiones míticas pueden incluso, como hemos visto, descubrir sentidos sorprendentemente ajenos a la primitiva lección de un mito. La prolongación textual de una trama mítica puede apuntar nuevos horizontes. La ironía moderna puede resultar muchas veces subversiva. Pero todos esos juegos de la literatura no hacen sino atestiguar y confirmar la pervivencia seductora de las tramas del imaginario helénico. La bulliciosa fantasía atesorada en la tradición mitológica aún resuena vivaz en tiempos tan lejanos a lo mítico.

Los mitos siguen vivos

Es difícil dar una definición del Mito, como término unívoco y digno de letra mayúscula. Me parece que situar el «pensamiento mítico» como una forma simbólica singular y oponer el Mito a la Razón como incompatibles simplifica demasiado el enfoque. «No hay ninguna definición del mito. No hay ninguna forma platónica del mito que se ajuste a todos los casos reales», escribió G. S. Kirk, helenista experto en el tema. Evitemos enredarnos en la retórica y la metafísica. Es más claro enfocar «lo mítico» como una vasta región de lo imaginario y tratar de «los mitos» como resonantes relatos que configuran lo que llamamos la mitología. Partamos de un trazo claro: los mitos no son dominio de ningún individuo, sino una herencia colectiva, narrativa y tradicional que se transmite desde lejos (a veces unida a la religión, en los ritos o en la literatura).

Toda cultura alberga una tradición mítica. Según Georges Dumézil: «Un país sin leyendas se moriría de frío. Un pueblo sin mitos está muerto». Desde siempre, «los mitos viven en el país de la memoria» (Marcel Detienne). Es decir, pertenecen a la memoria comunitaria y, como señaló el antropólogo Malinowski, ofrecen a la sociedad que los alberga, venera y difunde «una carta de fundación» utilitaria. Son, en sus orígenes, las fundamentales «historias de la tribu»; ofrecen a sus creyentes una interpretación del sentido del mundo.

Partiendo de esa consideración de la mitología, podemos proponer una definición sencilla y funcional. Con la venia del escéptico Kirk, tomemos, modestamente, ésta: «Un mito es un relato memorable y tradicional que cuenta la actuación paradigmática de seres extraordinarios (dioses y héroes) en un tiempo prestigioso y lejano». El insistir en lo narrativo y no en las vacilantes

creencias que los individuos pueden tener al respecto nos permite aceptar como «mitos» no solo a los mitos religiosos, sino también a los «literarios». Ese aspecto narrativo es el rasgo esencial del mito ya en la palabra griega *mythos*, que los sofistas y Platón opusieron al vocablo *logos* (palabra, razón, razonamiento), en el sentido de «narración tradicional, relato antiguo». (Antes, en Homero, *mythos* y *logos* eran sinónimos). Una frase famosa define el progreso filosófico en Grecia como avance «del mito al logos»; pero ese avance —en términos absolutos— está hoy muy cuestionado. La contraposición sirve para señalar el claro progreso histórico de la razón en la Grecia antigua, en la filosofía, la historia y las ciencias, ideas y no creencias, que explican el mundo, marginando las creencias míticas. Sin embargo, ya el *mythos* era una búsqueda de verdad, ya el mito ofrecía, en su estilo, una ilustración (Hans Blumenberg). Hay «mito en el logos y logos en el mito», dice Lluís Duch, que apunta la conveniencia de una ágil combinación «logomítica» para la comprensión cabal del mundo y la condición humana.

Nuestra mitología clásica viene de la Antigua Grecia, aunque solo persiste como brumosa herencia cultural, desde hace siglos desvinculada de su fundamento religioso. (Cómo el cristianismo la sustituyó y desterró a sus dioses es una historia bien conocida y que podemos dejar de lado ahora). Pero cualquier religión tiene su propia mitología, es decir, su oferta narrativa, que puede adquirir pretensiones dogmáticas, reforzada por los rituales y la espiritualidad personal. La cristiana se recoge en la Biblia. Con todo, la mitología griega (y su versión romana) se nos ha transmitido en la literatura europea con una belleza poética que le ha permitido una pervivencia fantasmal a través de los siglos. Recordemos que la gran poesía griega (la épica, la tragedia y gran parte de la lírica) se fundaba en la evocación de los mitos: las acciones de los famosos héroes y los dioses, y su celebración y reinterpretación constante en los poemas y los teatros. Esos mitos,

que suelen designarse con el nombre de sus protagonistas, perduran así como ejemplos y enigmas (como los de Prometeo, Odiseo, Edipo, Medea, Orfeo, Casandra y otros). Y los poetas, transmisores por excelencia de los mitos, fueron, en Grecia, populares «maestros de verdad» antes de ser desplazados en esa tarea educativa por los filósofos. Pero, sin embargo, no lo olvidemos, Platón es un gran narrador de mitos, metidos en sus *Diálogos*. Lo que no deja de ser una admirable paradoja: el gran filósofo, tan crítico con las opiniones ajenas, tan duro con los poetas, resulta luego un fabuloso mitólogo.

Pero no solo los griegos; toda cultura tiene sus mitos, como ya sabemos. Y su, más o menos fantástica, brillante tradición mitológica. Que se caracteriza, por doquier, por ese carácter memorable, en gran medida educativo. Pues un mito no se inventa, sino que se cuenta como un saber acreditado. Ya estaba antes; como una creencia, como un enigma, como lección de sabiduría, una reliquia de las «historias de la tribu». Podemos preguntarnos qué lo hace duradero y ubicuo, ¿cómo persiste así, arcaico, y, tal vez, reactualizado? Sin duda es su temática. Los mitos hablan de los grandes temas de la existencia. Y dan respuesta. De por qué existimos, de quién hizo el mundo, cuál es nuestro destino, qué hay tras la muerte, qué significa vivir en un tiempo breve y en una condición de dudosa justicia. Los filósofos —desde los sofistas griegos— han ofrecido respuestas varias: según unos, fueron el espanto y el agradecimiento ingenuo ante los prodigios naturales los que les crearon los dioses; según otros ilustrados, fue la codicia y astucia de los sacerdotes. Me parece más convincente la tesis de Hans Blumenberg: los mitos animan y dan sentido profundo a lo real. Frente al «absolutismo de la naturaleza», los seres humanos ansían vivir en un albergue benévolo, un mundo humanizado y con sentido trascendente, donde, más allá de la inevitable muerte, quede algo perdurable, respondiendo al anhelo humano de pervivir y no ser un absurdo accidente disuelto en la

nada. Según Blumenberg, el ser humano anhela esperanza y consuelo. El mito lo da. En otras versiones, como en la de Jung, los temas de los mitos están en la propia alma de forma innata, y tienen, como arquetipos, honda relación con el mundo de los sueños.

El caso es que los mitos están ahí, desde muy antiguo y en todas partes. Aunque, desde luego, hay épocas y culturas que los cuidan más y los tienen de mejor calidad. Y, por otra parte, parece que conviene distinguir entre los grandes y fundamentales (como los de la creación, del mundo divino, de las almas y sus viajes de ultratumba) y mitos menores, por ejemplo, los de tipo político o nacionalista más o menos manipulados. En fin, los mitos se insertan en la cultura y suelen recurrir a símbolos propios y expresarse de modo vivaz en imágenes impactantes. El código simbólico que usan con frecuencia los relatos míticos viene requerido por su propia temática, fabulosa y trascendente. El símbolo remite a algo ausente, difícil de representar por los signos de la comunicación habitual; sugiere más que dice e invita a ir más allá de lo real aparente y objetivo. Sobre todo en los símbolos religiosos. Las imágenes mitológicas actúan en el mismo sentido. Invitan a la imaginación de ese universo fabuloso de dioses, monstruos y seres extraños y prodigiosos con más fuerza que las palabras. Cada cultura, luego, elabora imágenes y símbolos propios, aunque la mitología comparada puede revelar entre mitos, imágenes y símbolos de lugares muy lejanos coincidencias sorprendentes. (Acaso porque la imaginación humana tiene sus límites). El repertorio de símbolos e imágenes resulta, en la mirada comparatista, fascinante.

He apuntado ya que hay mitos de primera instancia y mitos de segunda fila. En el mundo griego, los relatos de los dioses contados por Hesíodo evocan los orígenes del cosmos, los mitos de la épica heroica nos hablan de un mundo más cercano. Y también hay, en esa mitología y en otras, frente a los mitos religiosos

y cósmicos (los de los orígenes, de los que tanto escribió Mircea Eliade), mitos literarios, esto es, productos míticos de prestigio más limitado y pedigrí más moderno, ya que se inscriben en una tradición libresca. A esos mitos literarios (como el de Don Juan o el de Fausto) se les puede encontrar un primer autor —lo que va en contra de lo que hemos dicho antes—. Pero el personaje literario deviene mítico tan solo cuando pasa a la memoria colectiva y no es necesario recordar quién los inventó. En ese sentido, creo, la mayoría de la gente que los conoce no sabe quién fabricó a Frankenstein o a Carmen, o a Robinsón, no menos que quién, antes de Homero, relató las aventuras del griego Ulises; los héroes se han mitificado al perdurar en el imaginario colectivo, sin que la gente necesite el texto original. Y también hay —descendiendo de nivel— héroes del cómic que pueden revestir un tono mítico (son la calderilla del fondo, para el consumo popular y más mediático). Son «superhéroes» de papel, pero conservan algunas chispas del fulgor de los clásicos, ya desconocidos para el público juvenil. (Grant Morrison subraya bien, en *Supergods*, su impacto social, y apunta sagazmente que «Supermán es un héroe apolíneo y Batman un héroe dionisiaco»).

Es usual calificar de «míticos» o «mitos» a las grandes estrellas del espectáculo, a futbolistas y atletas, y ahora también a algunos cocineros. «Mito» es así un sinónimo de «ídolo adorado por las masas»; «ídolo» es, en cambio, vocablo pasado de moda. Para sus fans son seres mitológicos, tan de fábula como los superhéroes, glorificados por los focos de la actualidad.

Si bien entró bastante tarde en nuestra lengua —último tercio del XIX—, la palabra *mito* tuvo un éxito enorme: hoy, «el mito se dice de muchas maneras». En el sentido de «lo fabuloso», el término *mito* apunta a lo irreal, y se confunde con «lo falso», y con esa fuerte connotación negativa se usa para descalificar exageraciones, bulos y creencias ajenas. En ese sentido, los «mitos» son vanas «ilusiones» de los otros. A las «creencias» se contraponen

«ideas», como dijo Ortega, y antes los sofistas griegos. Pero los mitos perviven, se prestan a relecturas y a manipulaciones, a veces perversas.

¿Mantiene hoy su vigencia la tragedia griega?

Seguimos hallando en las viejas tragedias de Atenas un enorme caudal de estímulos para la reflexión cívica, ética y política.

Las mejores tragedias griegas, como escribió Aristóteles, tratan de crímenes en la familia. Un joven que mata a su padre y se casa con su madre y así llega a ser rey; una madre que para vengarse del marido que la abandona asesina a sus dos hijos; un regente que condena a muerte a su sobrina porque ella quiso enterrar a su hermano, son muy buenos ejemplos. Los estragos contra ese lazo afectivo que los griegos llamaban *philía* y consideraban la base de una existencia digna y feliz producían siempre una conmoción profunda en el público ateniense. Los patéticos sucesos suscitaban «compasión» y «espanto» (*éleos* y *phóbos*) por empatía con la catástrofe sufrida por los protagonistas del drama. Y, de propina, cierta purificación emotiva (*kátharsis*).

Edipo, Antígona, Medea, nombres resonantes de figuras gloriosas de relatos míticos, en el teatro de Dioniso de la democrática Atenas cobraron un sentido renovado. La mitología provee la materia, pero el dramaturgo da una forma nueva a los arcaicos relatos, al resucitar en escena a los héroes y darles la palabra a ellos, sus anhelos y sus quejas, y no ya como figurones lejanos de la épica. Venían del pasado heroico y épico, de cuando los dioses parecían cercanos y se inmiscuían en asuntos humanos. Ahora en la escena revisten profunda humanidad, impulsados por la pasión y su noble carácter al exceso (*hybris*) y la perdición. El arrojo magnánimo los lleva al error y a la postre al sufrimiento. Ésa es la sabiduría trágica discutida desde los románticos y Nietzsche.

Hay que destacar la originalidad que los grandes dramaturgos logran imponer sobre los temas heredados. El mito de Edipo era muy conocido y podía entenderse como un ejemplo de una fata-

lidad cumplida. Nada fatal hay en Sófocles, que da a su drama la estructura de un relato policíaco. En la investigación sobre el antiguo crimen, la muerte oscura del rey Layo en la encrucijada de Delfos, Edipo actúa en diversas funciones: es el investigador, el juez, el verdugo y el asesino. Todo funciona con precisión maquinal para revelar quién es él: bajo la máscara de gran rey sabio aparece su figura de criminal, y su empeño por sacar a luz la verdad lo destruye, y acaba ciego, maldito y desterrado. Víctima de su afán de verdad, ¿quién más noble que Edipo?

En *Antígona*, Sófocles escenifica el conflicto entre dos leyes: la de la ciudad, defendida por Creonte, y la no escrita de la sangre y el amor familiar, la de Antígona. Un conflicto paradigmático, según Hegel, porque ambos tienen razón, y el agón trágico entre tío y sobrina es inolvidable.

En *Medea*, la princesa bárbara que salvó a Jasón actúa como una fiera herida —en su amor propio más que por anhelo erótico— al matar a sus hijos para castigar al esposo traidor. Sus razones impresionan tanto como sus manos sangrientas. Al hacerla tan razonable como cruel, Eurípides escandalizó a los atenienses. El teatro humaniza el relato mítico y lo expone así a incesantes y modernas relecturas.

Occidente es un invento de libro

Las buenas ediciones de clásicos griegos y latinos se multiplican justo cuando desaparecen de los planes escolares. Abrieron los caminos de la ética y la estética occidentales y muchos de sus mitos siguen siendo los nuestros

Al publicar *Dafnis y Cloe*, en 1880, Juan Valera se disculpaba en el prólogo por su audacia al traducir esa novela erótica, tan sensual y pagana. Y confesaba, para escándalo de sus frívolos amigos de la buena sociedad madrileña, que él leía a Homero. ¡Y decía que le gustaba! La *Ilíada* apareció en versión castellana a finales del siglo XVIII. La segunda versión, la de Hermosilla, es de 1820. (En Francia se tradujo a Longo, autor de *Dafnis*, a mediados del XVI y Goethe adoraba esa novela, aquí ignorada. De la *Ilíada* y la *Odisea* hubo en toda Europa numerosas versiones desde fines del XVI). Tuvo más suerte la *Odisea*, pues Gonzalo Pérez fue el primero en traducirla en verso a una lengua moderna. Pero desde mediados del siglo XVII a fines del XVIII casi nadie en la católica España tradujo a los griegos. Los latinos fueron mucho más conocidos, porque los clérigos y algunos doctos podían leerlos en una u otra lengua. Las versiones de época romántica recobraron, al fin, a algunos clásicos. Así, el ilustrado Ranz Romanillos tradujo hacia 1830 todas las *Vidas paralelas* de Plutarco. Pero aún entonces nuestro mezquino humanismo estaba muy lejos del moderno fervor europeo hacia el mundo clásico.

Con este breve apunte no quiero recordar esa oscura historia, sino destacar cómo en el último medio siglo hemos tenido un asombroso progreso en la recuperación de ese legado clásico. Con admirable empeño, en España se han traducido y editado, al fin, todos los grandes textos griegos. Y no para manejo de eruditos y académicos, sino para todos, en formatos asequibles y con amplias tiradas.

No puedo cuantificar en qué medida se leen ahora los textos traducidos, pero sí afirmo que ahora es muy fácil acceder a ellos, como nunca antes. Ahora tenemos muchas y buenas versiones —a menudo en libros de bolsillo— de la *Ilíada* y la *Odisea*, los *Diálogos* de Platón, Aristóteles, Heródoto, Jenofonte, Tucídides, Aristófanes, los líricos y los trágicos, y de las casi 50 *Vidas* plutarqueas. E incluso versiones completas y bien prologadas de los autores más especializados, como Euclides, Hipócrates, Estrabón, Polibio y Ateneo (marca un hito la Biblioteca Clásica Gredos, con más de 400 tomos, pero es larga también la serie en Alianza, Cátedra y Akal). Así que, para los grandes clásicos, el lector puede elegir entre traducciones diversas: sean de Homero, los poetas líricos, los historiadores, los filósofos o los trágicos. En el caso de la *Odisea* hay seis muy fieles: las de F. Baráibar, J. M. Pabón, F. Gutiérrez, L. Segalá, J. L. Calvo y C. García Gual (yo mismo). Tres en verso y tres en prosa, con ritmos bastante distintos. Cada traducción ofrece finos matices. Por ejemplo: el primer verso de la *Odisea* define al protagonista con el epíteto *polytropos* (el nombre de Odiseo aparece mucho después). En ellas lo encontramos traducido por seis distintos: «ingenioso», «hábil», «astuto», «de multiforme ingenio», «de muchos senderos», y «de múltiples tretas».

Escribía Borges en *Las versiones homéricas* (comentando varias inglesas, ninguna española): «Gracias a mi desconocimiento del griego, la *Odisea* es para mí una biblioteca internacional». Destacaba cómo las versiones espejean con reflejos diversos el texto y éste se renueva con fulgores nuevos. Una buena traducción sabe actualizar el mensaje, y cada época debería renovar vivazmente sus clásicos.

La frase que define a estos como «libros o autores que todo el mundo afirma haber leído, pero que nadie lee» está ya trasnochada; pues presumir de lecturas literarias no da ya ningún prestigio social. La enseñanza de la literatura universal no figura ni en los

planes escolares. Resulta irónico que perdure el prejuicio de que leer a los antiguos es entretenimiento anticuado y nada rentable. Y, sin embargo, a juzgar por las numerosas ediciones, y tantas en bolsillo, en España se leen y releen bastante. De modo que la cuestión es: ¿por qué leer y releer, a estas alturas, textos tan antiguos?

Conozco estupendas y claras apologías de esas lecturas: de Borges, Italo Calvino, George Steiner y otros; pero no voy a resumirlas. Sólo insistiré en que hay que releer a los clásicos (griegos, latinos y posteriores) ante todo por placer —intenso, intelectual y sentimental— y también porque son el mejor antídoto contra esa visión «unidimensional» que, según Marcuse, caracteriza y embrutece la mentalidad contemporánea. La agudeza crítica y la punzante frescura de los griegos, que abrieron los caminos del sentir y el pensar, la ética y la estética occidentales, perviven en sus escritos, poéticos, filosóficos, críticos, con sorprendente viveza. Los griegos apreciaban la sencillez y la claridad, y al pensar y descubrir el mundo se expresaron en palabras y conceptos de larga sombra, y mitos que nos son familiares porque los heredamos de ellos. Es fácil entender a los griegos, de cualquier época. Hay escritores difíciles, como Píndaro y Tucídides; pero los relatos de Homero y Heródoto y las figuras de sus dramas compiten en claridad con los de cualquier narrador moderno. Entre la *Odisea* homérica y el *Ulises* de Joyce hay un sendero enrevesado. Si bien evocan un contexto histórico lejano, sus acentos y sus temas conmueven e impactan porque aún los sentimos nuestros, es decir, por su fresco y hondo humanismo. Todo clásico, ya se ha dicho, invita a relecturas sin fin; siempre descubrimos algo nuevo. Leerlos es caminar con ellos entre mito y logos.

Por lo ya dicho, sería arbitrario recomendar sólo dos o tres entre tantos temas, autores y épocas. A su propio riesgo cada lector debe escoger sus amistades en la larga galería de los escritores

griegos. En apoyo de mis líneas, mencionaré tres libros seductores: la *Ilíada* (Minúscula), de Rachel Bespaloff; *Eros. Poética del deseo* (Dioptrías), de Anne Carson, y *El eterno viaje* (Ariel), de Adam Nicolson, cuyo subtítulo es todo un programa: *Cómo vivir con Homero*.

Notas

[1] Harvard University Press, 1997. <<

[2] *Op. cit.*, pág. 8. <<

[3] *Op. cit.*, pág. 89. <<

[4] H. Blumenfeld, *Arbeit am Mythos*, Fráncfort, 1979. Para una amplia reflexión en la línea del valor de la cultura, véase el clásico libro de E. Cassirer, *Antropología filosófica* (1944), trad. esp., México, 1963. <<

[5] Cf. M. Detienne, *La invención de la mitología*, trad. esp., Barcelona, 1985. <<

[6] H. Arendt, *Between Past and Future*, 1954. Cito por la edición francesa, de título sugestivo: *La crise de la culture*, cf. págs. 222-52, París, 1972. (Hay trad. cast., de Ana Poljak: *Entre el pasado y el futuro: Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Barcelona, Ediciones Península, 1996). <<

[7] Carlos García Gual, «Sobre la degradación de la educación universitaria», *Claves de Razón Práctica*, núm. 2, 1990 (incluido en este volumen). <<

[8] Otros dos libros suyos se han traducido al castellano: *Gigantes y enanos*, Buenos Aires, 1991; y *Amor y amistad*, Santiago de Chile, 1996. <<

[9] M. Nussbaum subraya que, a pesar de importantes divergencias respecto a la orientación de su afán humanista, coinciden las suyas y las críticas de este pensamiento conservador en su oposición a una universidad volcada en la mera información pro-

fesional, especializada y técnica, cerrada a cualquier humanismo. Esa reducción a la preparación especialista y vocacional se alza como la principal objeción a la enseñanza de un saber más amplio y más crítico. «This peril to democracy is compounded by the assault on curricular diversity that has been repeatedly launched by defenders of the gentleman's model of liberal education. In principle, the gentleman's model and the world-citizen model agree on the importance of shared humanistic education for the culture of life. Against the challenge of vocationalism, they ought to be allies rather than opponents. But this has not always been the case. By portraying today's humanities departments as faddish, insubstantial, and controlled by a radical elite, cultural conservatives —while calling for a return to a more traditional arts curriculum— in practice feed the popular disdain for the humanities that has led to curtailment of departments and programs and to the rise of narrow pre-professional studies. When critics such as Allan Bloom, Roger Kimball and George Will caricature the activities of today's humanities departments by focusing only on what can be made to look extreme and absurd, they do not promote their goal of increasing university support for traditional humanistic education.» (*op. cit.*, pág. 298). <<

[10] Sobre el bajísimo nivel de conocimientos de los estudiantes norteamericanos es muy claro el conocido libro de E. D. Hirsch, Jr., *Cultural Literacy*, Boston, 1987. <<

[11] Como muy bien señala F. Savater: «Los planes de enseñanza general tienden a reforzar los conocimientos científicos y técnicos a los que se supone una utilidad práctica inmediata, es decir una directa aplicación laboral. La innovación permanente, lo recién descubierto, o lo que da paso a la tecnología del futuro gozan del mayor prestigio, mientras que la rememoración del pasado o las grandes teorías especulativas suenan un tanto a pérdida de tiempo». El capítulo de su libro *El valor de educar* (Barcelona, 1997) titulado «¿Hacia una humanidad sin humanidades?»

resume con gran agudeza la situación actual y nos permite abreviar un tanto estas notas coincidentes. <<

[12] Cf. lo que apunta Savater, *op. cit.*, págs. 128 y ss., sobre los comienzos críticos y libertadores del Humanismo. Sobre ese momento histórico, puede verse el libro de Jill Kraye (ed.), *Introducción al humanismo renacentista* (en edición española dirigida por C. Clavería), Cambridge, 1998. <<

[13] La crisis de las humanidades viene de muy atrás y es muy general. Véase, por ejemplo, el librillo editado en Penguin por J. H. Plumb, *Crisis in the Humanities*, ya de 1964, o el del mismo autor, más referido a la enseñanza de la historia, *La muerte del pasado*, Barcelona, 1974. Parece que el destino de las humanidades es estar siempre en crisis. Y éstos son malos tiempos para ellas. <<

[14] No voy a repetir los argumentos tantas veces expresados de esa apología. Para los que gusten de una defensa entusiasta, les aconsejo el estimulante *George Steiner en diálogo con Ramin Jahanbegloo*, Madrid, Anaya-M. Muchnik, 1994, págs. 121 y ss. (Frente a esas palabras, resulta desconcertante que en una propuesta de lecturas canónicas como la del libro de Harold Bloom falten todos los clásicos antiguos, griegos y latinos. Se trata de una ausencia explicable por razones de comodidad. Sospecho que faltan por la escasa competencia y poco interés del canonizador al respecto. ¡Curiosa marginación del canon de una literatura que se fundó sobre esos modelos!). <<

[15] Los estudios de lenguas clásicas no son obligatorios ni siquiera en algunas facultades de Filología, pero me parece aún más sintomático del actual menosprecio de las enseñanzas de Letras el que haya aparecido una nueva titulación de «Humanidades» en la que apenas se estudia un poco de latín y nada de griego. No sé qué destino pretenderán los licenciados en esa licenciatura tan general, aderezada con materias muy vastas y con un

componente de «nuevas humanidades», que más bien parece un barato sucedáneo de los antiguos cursos comunes desaparecidos de las antiguas y a su vez muchas veces cuarteadas facultades de Filosofía y Letras. Pueden verse como educadores en materias de letras sin carácter de especialistas, en cualquiera de sus disciplinas o asignaturas. No creo necesario subrayar que el conocimiento riguroso y especializado en una filología o en una rama de historia o en filosofía parece imprescindible para ejercer como profesor o como divulgador, incluso a niveles elementales, y que esas rebajas en la formación de profesores son, en nuestra situación actual, algo sin mucho sentido y que no mejorará el prestigio del profesorado de Letras. <<

[1] A propósito de Allan Bloom, *El cierre de la mente moderna*, Barcelona: Plaza y Janés, 1989. <<

[2] No es casual, desde luego, que Tocqueville sea —junto con Platón, Rousseau, Hobbes, Locke y Nietzsche— uno de los pensadores más citados en este trabajo; es, por el contrario, un trazo sintomático y relevante del talante de su autor. <<

[3] El descenso del nivel cultural medio en Estados Unidos es algo que afecta ya a la comunicación misma, y el fracaso de su sistema educativo ha comenzado a despertar amplias críticas. Véase, p. ej., el libro de Eric D. Hirsch, *Cultural Literacy*, Boston, Houghton Miffing Company, 1987. Al margen de las anécdotas —como ésa de que algunos estudiantes universitarios se borran de la asignatura de latín cuando descubren que no es el idioma que se habla en América Latina, sino una «lengua muerta»—, es evidente que ese deterioro significa un empobrecimiento tremendo de la vida colectiva. Junto a un refinado especialismo puede existir la mayor barbarie cultural. No hemos alcanzado todavía esa descomunal ignorancia, pero cualquiera que en España se dedique a la enseñanza advierte que vamos en rápido progreso hacia ella. <<

[4] Qué espléndido a este respecto el libro de L. Díez del Corral, *El pensamiento político de Tocqueville* (Madrid, Alianza, 1989), con su análisis minucioso y crítico de la formación intelectual del pensamiento ilustrado, en su contexto histórico. <<

[5] No sólo en España, desde luego. Pero tal vez acá, por la mediocridad de la sociedad civil y la fragilidad de nuestro humanismo, resulte más notable que en otros países de Europa. Sobre la posición amenazada del humanismo, cf. A. Bullock, *La tradición humanista en Occidente*, Madrid, Alianza, 1989. <<

[6] Véase pág. 325 y ss. <<

[1] *Op. cit.*, págs. 302-303; trad., esp., E. Imaz, México, FCE, 1963, 3.ª ed. <<

[2] No quiero abusar de las citas. Me permitiré tan sólo dos, una de H. Marcuse y otra de G. Steiner:

> «La soledad, que es la condición esencial que sostenía al individuo contra y más allá de la sociedad, se ha hecho técnicamente imposible…». «Es (el nuestro) un universo racional que, por el mero peso y las capacidades de su aparato, cierra todo escape. En su relación con la realidad de la vida cotidiana, la alta cultura del pasado era muchas cosas: oposición y adorno, protesta y resignación. Pero era también la aparición del campo de la libertad: el rechazo a participar» (H. Marcuse, *op. cit.*, México, 1968, pág. 92).

> «Ya no estamos aburridos, en el lánguido sentido antiguo, sino insensibilizados o hastiados. Asaltándonos desde todos los rincones, reforzadas por todo lo abrumador de la inmediatez, las últimas noticias nos sirven en bandeja un dramatismo y una crudeza mayores que las que pudiera suministrarnos cualquier relato clásico que osáramos evocar. En este mercado de excitaciones sólo pueden competir el autor de tremendismos de periódico y el escritor de ciencia-ficción. La imaginación ha sido desplazada por la manipulación de los hechos reales» (G. Steiner, *op. cit.*, Barcelona, 1982, pág. 255).

Justamente porque nuestro mundo es así de opresivo, la literatura, como antídoto, debería ser un instrumento de educación al servicio de la libertad individual. Pero ¿a quién le interesan esa libertad individual y ese distanciamiento crítico? <<

[3] Cf. el libro de W. Iser, *El acto de leer*, Madrid, 1987, a modo de ejemplo. <<

[1] A propósito de Alvin Kernan, *The Death of Literature*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1990. <<

[2] A. Kernan ha escrito numerosos trabajos sobre literatura anglosajona. Baste citar aquí, por su perspectiva amplia, sus libros *The Imaginary Library: An Essay on Literature and Society*, Princeton, 1982, y *Samuel Johnson and the Impact of Print*, Princeton, 1989. <<

[3] E. Donald Hirsch Jr., *Cultural Literacy*, Nueva York, 1987, y Allan Bloom, The Closing of the American Mind, Boston, 1987. De este último, hay trad., esp. con el título de *El cierre de la mente moderna* (con prólogo de S. Giner, Barcelona, Plaza y Janés, 1989). Reseñé el libro y sus tesis básicas en el número 2 (mayo, 1990) de *Claves de Razón Práctica* (véase mi ensayo «Sobre la degradación de la educación universitaria», incluido en este volumen). <<

[4] Por razones de espacio no entro en el comentario de esos ejemplos históricos que se presentan en el libro, y que están muy oportuna y claramente analizados, tanto en este pleito del escandaloso debate sobre si *Lady Chatterley* era literatura o pornografía, como los que se aportan sobre curiosos desvíos de los derechos de autor y las discusiones sobre plagio y creatividad. <<

[5] Cf. pág. 73. <<

[6] En *La angustia de las influencias*, trad, esp., Caracas, 1973. <<

[7] *Presencias reales*, 1989, trad., esp., 1991, es sólo unos meses anterior en su edición a este libro de Kernan, y por eso, pienso, no está todavía recogido en la nota bibliográfica, como otros estudios de Steiner. <<

[8] Es muy difícil, a mi parecer, calibrar la hondura crítica de este alegato contra ciertos críticos y su pedantería selvática o académica. Lo que aquí quiero destacar es que la postura de J. L. Alborg está fundamentada en una larga dedicación a la historia de la literatura y a la lectura de los grandes autores y sus muchos libros y, a la vez, en una irritación ante el mandarinismo de ciertos críticos en ambientes universitarios americanos. La situación

en España no es probablemente comparable (al menos todavía). (Para una apreciación mucho más positiva de esa crítica, pueden leerse los primeros capítulos del libro de D. Villanueva, *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991). Quizá convendría distinguir entre críticos y teóricos de la literatura de un modo más claro que hasta aquí. <<

[9] Y no faltan excelentes estudios que combinan el enfoque filológico con la hermenéutica más cuidada para ofrecernos una lectura más profunda y renovadamente actual de grandes textos. Sean ejemplos los libros de J. J. Winkler, *Auctor and Actor: A Narratological Reading of Apuleius' Golden Ass* (Berkeley, 1985); L. Edmunds, *From a Sabine Jar. Reading Horace, Odes I*, 9 (Chapel Hill, 1992); o E. Lledó, *El surco del tiempo. Meditaciones del mito platónico de la escritura y la memoria* (Barcelona, 1992), por citar tres enfoques actuales y diversos, en los que la teoría literaria y la consideración intelectual están al servicio de una lectura mejor y de calado más hondo. <<

[10] *Claves de Razón Práctica*, núm. 11, abril 1991, véase el ensayo precedente de este volumen. <<

[1] *La civilización del espectáculo*, Madrid, 2012, p. 73. <<

[2] Arcadia, 2007, con un epílogo mío. <<

[3] Véase el reciente libro de Lluís Duch, *Religión y comunicación*, Barcelona, Fragmenta, 2012. <<

[1] La etimología es muy clara, pero conviene tener en cuenta el amplio campo semántico de *logos* (palabra, razón, texto, etc.). No lo hace bien el *Diccionario de la RAE* (en su edición de 1970) que definía? *filólogo* como «el versado en filología (de *philos*, que ama y *logos*, doctrina erudición?». *Logos* no significa, en griego, doctrina ni erudición, desde luego. Por otra parte, en griego son muy numerosos los adjetivos compuestos con *philo-* o *phil-*, como *philósophos, philódoxos, philótimos, philánthropos, philopseudés*, etc. Lo contrario de *philólogos* es *misólogos* «que odia la razón» o el

«diálogo» (término que usa Platón, pero que no ha pasado a las lenguas modernas, aunque podría ser útil). <<

[2] Según atestigua puntualmente Suetonio: *«Eratosthenes… primus hoc cognomen sibi vindicavit»*. (R. Pfeiffer, *Historia de la filología clásica*, trad. esp., Madrid, 1981, pp. 288 y ss.). <<

[3] Cf. R. Pfeiffer, *Historia de la filología clásica* II *(de 1300 a 1850)*, trad. esp., Madrid, 1981 (el capítulo dedicado a F. A. Wolf, pp. 287-93, tras Bentley y Winckelmann, es excelente). Hay que destacar el amplio repertorio de conocimientos que el moderno filólogo requiere para sus análisis y enfoques de los textos: de la gramática y la historia de la lengua a la métrica y poética, la crítica textual y la arqueología y la historia. <<

[4] *La perspectiva científica*, 1969, p. 219. <<

[5] Nuestra tradición occidental comienza con los griegos y griegos y latinos son los textos más clásicos y más antiguos, pero todas las lenguas y literaturas han contribuido a esa tradición, que va más allá de lo que se ha llamado «el canon occidental». Los ejemplos a los que aquí recurro, por razones de oficio, son de origen helénico, pero lo que digo de los clásicos antiguos y de la filología clásica (la más antigua), puede aplicarse, en mi opinión, a todas las otras filologías. Y conviene añadir que los estudios de los mejores filólogos nos han enseñado a leer y entender mejor los grandes textos y esos libros (de Erich Auerbach, Dámaso Alonso, Werner Jaeger, etc. forman parte de esa tradición hermenéutica y deben ser releídos para profundizar en ella. <<

[1] París, Allia, 1998. <<

[2] Sobre el éxito en España y en Europa de esas primeras novelas sentimentales quiero citar unas líneas de R. O. Jones en su *Siglo de Oro: Prosa y Poesía. (Siglos XVI y XVII) (Historia de la Literatura Española 2*. Barcelona, Ariel, 1974): «La *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro tuvo por lo menos dieciséis ediciones. Tanto ésta como *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores fueron traducidas

al italiano, francés, inglés y otros idiomas. Hay cuarenta y siete ediciones conocidas de *Grisel y Mirabella* en el siglo XVI, y por lo menos veintisiete de *Cárcel de amor. Amadís de Gaula*, cuya versión original en tres libros es probable que se remonte al siglo XIV, fue reimpreso unas treinta veces, y de él nació una serie de novelas que influyó de manera dominante en la literatura europea y no solo la española del XVI. El éxito continuado de *Grisel y Mirabella* y *Cárcel de amor* no es difícil de explicar: tratan de amor, una experiencia humana siempre interesante, en términos de ficción, que, por muy fantásticas que fueran, tenían bastante significación para un lector del siglo XVI. Con el *Amadís* ocurre algo diferente: son menos obvias las razones que pudieran explicar el atractivo, en apariencia anacrónico, de una novela de caballería del siglo XIV». <<

[3] Sobre el éxito del *Amadís*, y sus continuaciones y traducciones, cf. R. O. Jones, *op. cit.*, pp. 87-97. <<

[4] Han existido algunas dudas y larga discusión sobre la fecha de esa primera edición, ya que F. J. Norton, especialista en las ediciones españolas de comienzos del XVI, no encontró rastros de la misma (cf. su *Printing in Spain, 1501-1520*), y, consultado al respecto por S. Scobie propuso fechar la publicación primera del Asno de oro sevillano hacia 1525. El prólogo del traductor, sin embargo, un prólogo muy cuidado, ofrece en su colofón la fecha de 1513, y esa fecha había aceptado M. Menéndez y Pelayo. La aparición de un ejemplar, único, de esa edición en la Biblioteca parisina de Sainte Geneviève nos permite dar por zanjada la cuestión, aceptando la fecha más antigua. <<

[5] Cf. R. R. Bolgar, *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge, 1963, pp. 278 y ss.; y, más detalladamente, el artículo de F. Pejenaute, «La traducción española del Asinus aureus de Apuleyo hecha por Diego López de Cortegana» en *Livius*, 4, 157-167 (1995). <<

[6] «Esa corta biografía está traducida de la latina de Felipe Beroaldo… Pertenecen también a Beroaldo los argumentos o sumarios de los libros, aunque el traductor castellano no lo expresa. Veremos también que en ediciones posteriores (a la primera) se introdujo otra división de los libros en capítulos, con nuevos epígrafes, que hacen más amena y descansada la lectura de esta famosa novela». Para detalles más precisos sobre esta relación en el artículo de C. Miralles, «Diego López de Cortegana i Beroaldo» en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, III, págs. 363-381. Véase alguna nota más, y la referencia a Menéndez Pelayo en mi introducción a la edición de *Apuleyo*. El asno de oro, Madrid, Alianza Editorial, 1988, págs. 44 y ss. Respecto a la fama de Apuleyo y las primeras ediciones de El asno de oro en el Renacimiento, véase el claro resumen de M. A. Doody, en *The True Story of the Novel*, Hammersmith, Fontana, 1998, págs. 217-226. <<

[7] Sobre ese prólogo y sus poemas latinos, que no puedo aquí tratar con el detalle que merecen, remito al análisis excelente y documentado de F. J. Escobar Borrego, «Textos preliminares y posliminares de la traslación del Asinus aureus por Diego López de Cortegana: sobre el planteamiento de la traducción», en Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos, 2001, 21, pp. 151-175. <<

[8] Citaré unas líneas de M. Bataillon (en *Erasmo y España*, 2.ª ed. esp., Madrid 1966, pp. 85-86): «Para la historia literaria, la figura más interesante de esta selecta minoría eclesiástica de Sevilla es la del traductor de Erasmo, Diego López de Cortegana. Este anciano había hecho doble carera, de inquisidor y de canónigo. Su experiencia de la justicia inquisitorial le había valido, en 1508, el peligroso honor de suceder al demasiado famoso Lucero; había querido revocar una de sus sentencias y devolver a una de sus víctimas ciertos bienes injustamente confiscados y vendidos en provecho de la Inquisición. Pero si la confiscación había

sido inicua, la venta había sido regular. El comprador apeló al Rey, y Cortegana fue destituido. Desde ese momento las letras recibieron el provecho de los ocios que le dejaba su prebenda. Tradujo el *Asno de oro* de Apuleyo como hombre que gozaba ingenuamente sin ninguna gazmoñería, de la vieja fábula milesia. Pero su pluma era también capaz de tareas más austeras: en 1516 lo vemos corregir y editar una Crónica del Rey Fernando el Santo, conquistador de Sevilla. En 1520 es él quien vigila, por orden del arzobispo Deza, la impresión del Misal de la diócesis. Tiene entonces sesenta y cinco años. También en 1520 dedica al duque de Arcos, don Rodrigo Ponce de León, un volumen de elegantes y fieles traducciones en el que se halla Erasmo al lado de Eneas Silvio. De este último ha escogido el Tratado de la miseria de los cortesanos; de Erasmo, la Querella de la paz (reed. en Alcalá en 1529)». Algunos datos más sobre Cortegana pueden verse en el artículo de Juan Gil, «Apuleyo en la Sevilla renacentista», Habis, 23 (1992), pp. 297-306. <<

[9] Cf. A. Scobie…, pp. 94-5, y St. Gillman, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, 1978, p. 418). El aserto de que el propio Apuleyo se convirtió en asno al tomar un veneno se encuentra ya en San Agustín, *La Ciudad de Dios*, XVIII, 18: «Apuleyo, en los libros que escribió con el título de *El asno de oro*, atestiguó o fingió que él había sucedido a el mismo que, habiendo tomado un veneno, guardando incólume su espíritu humano, se volvió asno». <<

[10] Cf. Juan Gil, «Apuleyo y Delicado», Habis, 17, (1986), pp. 209-19. <<

[11] Cf. los artículos de Antonio Vilanova: «*El Asno de Oro* de Apuleyo, fuente y modelo del *Lazarillo de Tormes*», «Un episodio del *Lazarillo* y el *Asno de Oro* de Apuleyo», «El tema del hambre en el *Lazarillo* y el falso convite de Apuleyo» (publicados ya en 1978 y 1979, ahora recogidos en A. Vilanova, *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 126-179). Cf. más bibliografía

sobre este punto en mi introducción a mi edición del texto, ya citada, pp. 29-30. <<

[12] Sobre el erasmismo y la cultura de su desconocido autor, de difícil identificación, se ha escrito mucho. Véase, por ejemplo, con la bibliografía allí citada, el sugerente libro de Rosa Navarro, *Alfonso de Valdés, autor del Lazarillo de Tormes*, Madrid, Gredos, 2003. No es preciso compartir la tesis de fondo del libro para reconocer las influencias de otros autores ahí citados. <<

[13] Cf. la edición del *Lazarillo* de Francisco Rico (Madrid, Cátedra 1987). En su excelente prólogo se apuntan muy bien los reflejos de la novela de Apuleyo en su creación, junto con posibles ecos de Luciano (cf. pp. 55 y ss., y 61-62). Para la originalidad del relato del Lazarillo, véase F. Rico en sus ensayos de *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1989. (Sobre la fama inmediata del Lazarillo, *id.*, pp. 95 y ss.). <<

[14] Sobre esta cuestión, ya es muy claro P. G. Walsh, en el capítulo titulado «Nachleben: The Roman Novel and the Rebirth of the Picaresque» (pp. 224-43), de *The Roman Novel*, Cambridge, 1970. Mateo Alemán conocía también las *Etiópicas* de Heliodoro, cf. D. McGrady «Heliodorus' influence on Mateo Alemán», *Hispanic Review*, 1966, pp. 49-53. <<

[15] Véase la cuidada edición y el excelente prólogo de Pedro M. Piñero, *Segunda Parte del Lazarillo*, Madrid, Cátedra, 1988. Señala muy bien P. M. Piñero: «Para apreciar, con más posibilidad de acierto, el valor y los logros literarios de esta primera continuación del Lazarillo es imprescindible situarla en su tiempo y juzgarla desde él. A mediados del siglo XVI un corto número de escritores se esforzaba en la configuración de un nuevo género literario, la novela, y fueron apareciendo, en este sentido, unas obras que resultaron llamativas por varios aspectos novedosos. Su difusión —y éste puede ser el primer aspecto que tenían en común— resultó de algún modo inhabitual: algunas obras

son anónimas y han silenciado con eficacia el nombre de su autor; otras, sólo se conocieron de forma manuscrita en círculos reducidos de lectores, y no llegaron a imprimirse hasta épocas más modernas. Me refiero, claro es, al mismo Lazarillo de Tormes y a su Segunda Parte antuerpiense, por un lado, y al Crotalón, atribuido hoy con cierto consenso, a Cristóbal de Villalón, y al Viaje de Turquía, por otro lado, pues aunque acabadas estas dos últimas obras en la década de los cincuenta, como muy tarde, no se editaron, sin embargo, hasta mucho después» (pp. 31-2). <<

[16] Es admirable, tanto por su texto como por sus notas eruditas, la edición de Ana Vian Herrero, *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, Barcelona, Sirmio, 1994. Como la editora afirma, «la confluencia de géneros» —diálogo y novela— en las letras hispanas a mediados del siglo XVI resulta muy significativa y sugerente del ambiente humanista y erasmista de la época (cf. pp. 154 y ss., donde trata de Apuleyo y sus ecos). <<

[17] Ver, especialmente, Zappala, *op. cit.*, las páginas 179 y siguientes. <<

[18] El portugués Tomé Pinheiro da Vega, en su Fastiginia o Fastos geniales al describir las fiestas celebradas por el bautizo del príncipe, escribía: «El pasadizo se cubrió todo de paños de raso y de oro riquísimos, más de lo que podéis imaginar; de parte de la plaza están, en seda y oro, la historia de *El Asno de Oro* de Apuleyo, que son infinitos; luego los de Noé y otros…». (Cf. para más datos, mi citado prólogo, pp. 34 y ss.). <<

[19] Cf. V. Cristóbal «Apuleyo y Cervantes» (en *Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1983, II, pp. 199-204), entre otros. Sobre el espíritu cómico de Cervantes, y algunos ecos concretos de Apuleyo en el *Quijote*, véase Anthony Close, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 52-3. <<

[20] Véanse las páginas de M. A. Doody al respecto, *op. cit.*, pp. 233-246. <<

[21] Cf. M. A. Doody, *op. cit.*, pp. 246-9. <<

[22] Ese retraso es muy significativo de las limitaciones del humanismo español. Probablemente se debe a que un texto como el de Longo, con tan frecuentes desnudos y tan pagano resultaba poco apto a la sensibilidad del público castellano austero y mojigato. En 1880 apareció la versión de D. Juan Valera, novelista y escritor de notable cultura, que la publica con un prólogo muy interesante, que he comentado en otros lugares. <<

[23] En su ya citado «Prólogo» a su edición de la versión de F. de Mena de las *Etiópicas* de 1954, p. XXIX. <<

[24] Cf. Marc Fumaroli, «La "herencia de Amyot". La crítica de la novela de caballería y los orígenes de la novela moderna», ahora en *Anales cervantinos*, XXXIX, pp. 235-262. La cita en página 243. Fumaroli destaca cómo esa censura contra los libros de caballerías tiene un claro trasfondo moralista, agudizado tras el Concilio de Trento, y que también los erasmistas habían censurado y descalificado ese genero de fantasías. Ya antes del Concilio numerosos autores doctos habían condenado esas ficciones como relatos inverosímiles, mal construidos y poco morales. Véanse las páginas de Martín de Riquer en *Para leer el Quijote*, Barcelona, Acantilado, 2003, tituladas «Actitud de los moralistas y autores graves frente a los libros de caballerías y la de Cervantes» (pp. 99-113), que ofrece una extensa lista de esos críticos, comenzando por Luis Vives y Fray Antonio de Guevara y concluyendo con Fray Luis de Granada y López Pinciano, y recuerda cómo el Consejo de Castilla prohibió repetidamente la exportación de tales libros de caballerías a las Indias. (Aunque tal prohibición no se cumplió, como sabemos bien). <<

[25] La bibliografía sobre esta novela de Cervantes es amplísima; para una visión de conjunto, es muy útil el libro de Isabel

Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 1998. Sobre la relación con Heliodoro y las opiniones del Canónigo de Toledo, pp. 13 y ss. <<

[26] Martín de Riquer, *op. cit.*, p. 112. <<

[27] Logró lo que deseaba, según el citado prólogo: «En mi sentir, puede y debe gustar aún al vulgo; como algo que puede ser popular en nuestros días» (véase más adelante, en «Leer a los clásicos y elegirlos», p. 189). <<

[1] Barcelona, Arcadia, 2007. <<

[2] Madrid, Acento, 1997. <<

[1] Katz, 2010. <<

[2] Véase el excelente libro de V. Pérez Díaz: *Universidad, ciudadanos y nómadas*, Oviedo, 2010. <<

[1] A propósito de Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milán: Adelphi, 1989; Giulia Sissa y Marcel Detienne, *La vie quotidienne des dieux grecs*, París, Hachette, 1989; y Marcel Detienne, *L'écriture d'Orphée*, París, Gallimard, 1989. <<

[2] 1983, trad. esp., Barcelona, Anagrama, 1989. <<

[3] *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad., esp., Madrid, Siruela, 1989, págs. 16-17. <<

[1] A propósito de Nicole Loraux, *Les expériences de Tiresias: Le féminin et l'homme grec*, París, Gallimard, 1989; Ana Iriarte, *Las redes del enigma: Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid, Taurus, 1990; Giulia Sissa, *Le corps virginal: La virginité féminine en Gréce ancienne*, París, J. Vrin, 1987; Claude Mossé, *La mujer en la Grecia clásica*, trad. de Celia María Sánchez, Madrid, Nerea, 1990; y Georges Devereux, *Mujer y mito*, trad. de Enrique Lombera, México, FCE, 1989. <<

[2] 1975, trad. esp., Madrid, Akal, 1987. <<

[3] París, 1983. El libro de Cl. Mossé tiene una bien ordenada bibliografía, que hoy puede fácilmente aumentarse. Por citar só-

lo algunos estudios amplios, cf. los de E. Burck, *Die Frau in der griechisch-römischen Antike*, Múnich, 1969; E. Cantarella, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma, 1981; H. Foley, ed., *Reflections of Women in Antiquity*, Londres-Nueva York, 1982; J. Peradotto y J. P. Sullivan, eds., *Women and the Ancient World: The Arethusa Papers*, Albany, 1984, y un par de colectivos españoles: E. Garrido González, ed., *La mujer en el mundo antiguo*, Madrid, 1986, y G. del Olmo, ed., *La dona en l'antiguitat*, Barcelona, 1987. <<

[4] N. Loraux, *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la cité classique*, París, 1981; *Les enfants d'Athéna*, París, 1981; *Maneras trágicas de matar a una mujer*, trad. esp., Madrid, 1989. <<

[5] Citada por Cl. Mossé, *op. cit.*, pág. 112. <<

[6] Lo glosa muy bien G. Sissa, *op. cit.*, pág. 79. <<

[7] Conviene no olvidar que en el teatro griego los actores eran todos masculinos, hombres que se disfrazaban de mujeres cuando debían representar un personaje femenino. Sobre tan importante tema, véase ahora el brillante artículo de F. Zeitlin, «Playing the Other: Theater, Theatricallity, and the Feminine in Greek Drama», en J. J. Winkler y F. Zeitlin, *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, 1990, págs. 63-96. <<

[8] N. Loraux atiende sólo a esos aspectos de Tiresias, un personaje mítico bastante más complejo que lo que aquí se apunta. Cf. L. Brisson, *Le mythe de Tirésias*, Leiden, 1976, y mi ensayo «Tiresias o las desgracias del mediador», recogido en *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, 1981. Sólo en su relación con su travestimiento sexual y el castigo sufrido tras el enfado de las diosas se considera aquí al famoso adivino tebano. <<

[9] N. Loraux había escrito ya un buen artículo sobre Heracles en el *Dictionnaire des Mythologies*, ed. de Y. Bonnefoy, París, 1981; aquí se ocupa sólo del héroe en relación con la sexualidad

y con lo femenino. Pero, como siempre, con excelentes notas y referencias bibliográficas muy precisas y extensas. <<

[10] Aunque ese artículo se titula aquí «A guisa de conclusión», estas atractivas páginas sobre «el natural femenino en la historia» no concluyen ni resumen los análisis y comentarios anteriores; añaden un caso más en la misma línea y más bien ofrecen un ejemplo en el terreno no de lo mítico, sino de la historiografía clásica, sometida a los mismos elementos de la ideología dominante. <<

[11] El primer capítulo del libro de G. Sissa, «La Vierge des énigmes», trata de esa virginidad de la Pitia, intérprete e instrumento de Apolo. (De modo parecido a como el dios Pan se sirve de la siringe, formada con las cañas que fueron antes una esquiva ninfa, llamada Siringe, así el dios de Delfos parece utilizar el cuerpo de la doncella pítica para insuflar su mensaje, ya que no su melodía). Cf. *op. cit.*, págs. 25-94. La tradicional sumisión de la mujer pervive hasta el final del mundo antiguo, en lo que respecta a las nociones sobre la función de su cuerpo y la ambigua valoración de la virginidad. Con especial referencia a la época tardía, véase el interesante libro de A. Rousselle, *Porneia. Del dominio del cuerpo a la privación sensorial*, trad. esp., Barcelona, 1989, especialmente caps. II y IV. <<

[12] Cf., por ejemplo, J.-M. Moret, *Oedipe, la Sphinx et les Thébains. Essai de mythologie iconographique*, Ginebra, 1984. <<

[13] Cf. E. Pellizer, «Rappresentazioni femminili delia paura nella mitologia greca», en el ya citado *La dona en l'antiguitat*, págs. 47-59. <<

[14] Sus análisis semánticos de los términos griegos de «indicar, decir, señalar» son también admirables por su precisión. <<

[15] Sobre otros —Hera engendrando sola, las Danaides, Hestia —, cf. M. Detienne, *L'écriture d'Orphée*, París, 1989, caps. 1, 2, 3, y II, 3. <<

[1] Edith Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition Through Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1989; y Anthony Pagden, *La caída del hombre natural: El indio americano y los orígenes de la etnología comparativa*, trad. de Belén Urrutia, Madrid, Alianza, 1988. <<

[2] Sobre esta «defensa de la esclavitud» por Aristóteles remito a mi prólogo a la *Política*, Madrid, Alianza, 1986, pág. 26 y ss., donde se da la oportuna bibliografía moderna. <<

[3] Sobre el tema de las amazonas, véase el estudio de W. B. Tyrrell: *Amazons: A Study in Athenian Mythmaking*, Baltimore, 1984, que ilustra bien cómo los atenienses utilizaban esa mitificación en su propaganda política. <<

[4] G. Murray, en su viejo y entusiasta estudio sobre *Esquilo*. *El creador de la tragedia*, trad. esp., Buenos Aires, Col. Austral, 1954, pág. 110 y ss. <<

[5] Esa atención trágica al dolor de los vencidos, que los humaniza profundamente y excita no el desprecio, sino la compasión, es un trazo específicamente griego. Lo volvemos a encontrar en los relieves del altar de Pérgamo, en los que el artista griego ha expresado el terrible dolor y la agonía de los galos derrotados. <<

[6] En la trad. ingl., *The Mirror of Herodotus: The Representation of the Other in the Writing of History*, Berkeley-Londres, 1988. <<

[7] Sobre el tema es bien conocido el libro de H. C. Baldry *The Unity of Mankind in Greek Thought*, Cambridge, 1965. Sobre el aprecio helenístico de la sabiduría de otros pueblos, cf. A. Momigliano, *Alien Wisdom: The Limits of Hellenization*, Cambridge, 1975 (trad. esp., *La sabiduría de los bárbaros*, México, FCE, 1988). <<

[8] Véase J. P. V. D. Balsdon, *Romans and Aliens*, Londres, Duckworth, 1981, e Y. A. Dauge, *Le Barbare*. *Recherches sur la con-*

ception romaine de la barbarie et la civilisation, Bruselas, Latomus, 1981. <<

[9] Por citar un título, doy el de W. Goffart, *Barbarians and Romans, A. D. 418-584. The Techniques of Accommodation*, Princeton, 1980. <<

[10] Cf. Cl. Calame en *Sciences et racisme*, Lausana, Payot, 1986, págs. 75-100, y Cl. Bérard, *ibid*., págs. 5-22. <<

[11] París, 1982, trad. esp., México, Siglo XXI, 1987. <<

[1] A propósito de Amin Maalouf, *Los jardines de luz*, trad. de María Concepción García-Lomas, Madrid, Alianza, 1991. <<

[2] Cierto que, en la intención de su autor, *Los mártires* es una epopeya, cristiana y en prosa, y no sencillamente una novela. Son muchos los rasgos que lo indican. Chateaubriand quiere destacar su vinculación con Homero, y también con Tasso y Milton. Por eso la obra comienza con una invocación a la Musa y tiene 24 libros (como la *Ilíada* y la *Odisea*), contiene escenas celestes y un aparato divino y demoníaco, y la protagonista es hija de un homérida, Demódoco. Aunque Lukács no ha considerado esta obra en su libro sobre *La novela histórica*, subraya bien la importancia de Chateaubriand en cuatro o cinco pasajes. <<

[3] Lowe, D. M., *Historia de la percepción burguesa*, México, FCE, 1986, pág. 84. <<

[4] En la segunda versión castellana de la novela (por D. Miguel de Toro, París, Garnier Hermanos), se incluyen los prefacios y el «examen de Los mártires», escrito por el vizconde para defenderse de ciertas acusaciones políticas, que son muy interesantes y explícitas a este respecto, y también por su defensa de la ortodoxia y la tradición épica a la que vincula su obra. <<

[5] La novela es de 1895. Su autor, que había compuesto otras novelas históricas de tema polaco, con un fuerte ingrediente nacionalista, obtuvo el Premio Nobel diez años después. La primera adaptación cinematográfica de *Quo vadis?* fue la de L. Non-

guet en 1901; siguió la de E. Guazzoni en 1913; hubo otras varias después, hasta la de M. LeRoy (1951). <<

[6] Sobre la variedad del género, a lo largo del siglo pasado, véase el estudio de R. Riikonen, *Die Antike im historischen Roman des 19 Jahrhunderts*, Helsinki, 1978, que da todos los títulos y analiza muchos ejemplos. <<

[7] 1951; traducción española, Buenos Aires, 1976. <<

[8] Barcelona, Edhasa, 1991. <<

[9] En Barcelona, Edhasa, 488 y 648 págs. <<

[10] Traducción española, Barcelona, Edhasa, 1990. <<

[11] 1991 ambas; traducción española de María Concepción García Lomas, Madrid, Alianza Cuatro. <<

[12] Es curioso recordar, como hace H. Ch. Puech (en su *Maniqueísmo*, pág. 35), que cuando Mani acompañó a Sapor en la campaña de 242, contra los romanos, pudo haberse encontrado —entre las tropas enemigas de Gordiano III— con un extraño soldado con el que dialogar. Nada menos que Plotino, el gran filósofo neoplatónico, que se había enrolado en ese ejército en su marcha hacia Oriente. Por sus creencias religiosas, Mani no debió de participar en los combates, y no sé si lo haría Plotino. Podían haber tenido una buena charla metafísica, al margen del estruendo bélico. <<

[13] *Los jardines de luz*, pág. 232. <<

[14] Cf. H. I. Puech, *Maniqueísmo. El fundador. La doctrina*, Madrid, Instituto Estudios Políticos, 1957; M. Eliade, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, II, pág. 373 y ss., «El paráclito martirizado», Madrid, Cristiandad, 1979. <<

[15] Cf. H. Leisegang, *Die Gnosis*, 1924; J. Lacarrière, *Les gnostiques*, París, 1973; etcétera. <<

[1] A propósito de Paul Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, trad. Pablo Diener, revisión de W. Trillmich, Madrid, Alian-

za, 1992. <<

[2] Traducción española: Taurus, 1989. <<

[3] Cf. la citada obra de Syme, pág. 586 y ss. <<

[4] Sobre el libro II de sus *Tristes y el destierro de Ovidio*, véase la traducción y la documentada introducción de J. González Vázquez, ed., *Ovidio, Tristes. Pónticas*, Madrid, Gredos, 1992. <<

[1] A propósito de Gemma Beretta, *Ipazia d'Alessandria*, Milán, Riuniti, 1993; y Charles Kingsley, *Hypatia or New Foes with an Old Face*, Londres, Parker, 1853. <<

[2] La historia de Hipatia la cuenta con su habitual elegancia el ilustrado E. Gibbon, en el capítulo XLVII de su *Decline and Fall of the Roman Empire*. En el prólogo a su novela, Ch. Kingsley critica la visión de Gibbon por su enfoque anticristiano. Aunque está muy próximo a él en muchos puntos, como en esta interpretación de la muerte de Hipatia, Kingsley no admitía que fuera el cristianismo en su conjunto el responsable de la decadencia e intolerancia de la época. Tan sólo reconocía la decadencia del espíritu antiguo y el fanatismo de algunos sectores cristianos, como los monjes y algunos heréticos, pero él veía en el cristianismo más auténtico, y más romano, de Pablo y Agustín y otros, un nuevo renacer espiritual, sobre la herencia clásica, y la conciencia europea de otro humanismo. <<

[3] Hubo alguna novela más sobre Hipatia, como la de F. Mauthner, *Hypatia*, de 1892. Sobre los ecos literarios de su figura, cf. el ya antiguo estudio de R. Asmus, «Hypatia in Tradition und Dichtung», en *Studien zur vergleichenden Literaturgeschicht*e, 7, Berlín, 1907, págs. 11-44, y el casi coetáneo de H. Von Schubert, «Hypatia von Alexandrien in Wahrheit und Dichtung», en *Preussische Jahrbücher*, 124, 1906, págs. 42-60. No conozco el tratamiento poético de M. Luzi, *Libro di Ipazia*, Milán, 1980. <<

[4] Londres y Nueva York, Macmillan. <<

[5] P. B. Merker, *Die historische Quellen zu Kingsleys Roman «Hypatia»* es toda una disertación académica alemana sobre el tema, presentada en Würzburg, 1909. <<

[6] Cf. D. A. Downes, *The Temper of Victorian Belief: Studies in the Religious Novels of Pater*, Kingsley and Newman, Nueva York, 1972, analiza todo el trasfondo ideológico de estas novelas. En relación con el movimiento de Oxford, cf. J. E. Baker, *The Novel and the Oxford Movement* (Princeton studies in English, 8), Princeton, N. J., 1932. <<

[7] Cf. el excelente estudio de H. Riikonen, *Die Antike im historischen Roman des 19 Jahrhunderts*, Helsinki, 1978. <<

[8] Sobre la época y sus contrastes ideológicos es ya clásico el volumen colectivo editado por A. Momigliano, *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century*, Oxford, 1963 (trad., esp., Alianza, Madrid, 1989). Sobre la simpática figura de Sinesio de Cirene, véase la breve introducción y amplia bibliografía que da F. A. García Romero en su traducción de sus *Himnos y Tratados*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1993.

Por otra parte, como ya he indicado, el libro de G. Beretta tiene una buena nota bibliográfica, con los estudios históricos pertinentes y referencias a algunos libros feministas sugestivos. <<

[1] A propósito de Italo Calvino, *Por qué leer a los clásicos*, trad. Aurora Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 1992. <<

[2] La traducción de *Dafnis y Cloe*, de Longo, por Juan Valera, es de 1880. (La edición por la que cito es la cuarta, Madrid, Fernando Fe, 1900). Resulta, pienso, muy significativo que esa novela pastoril griega se tradujera tan tarde al castellano. Al italiano se tradujo ya en 1537, al francés en 1559 (versión famosa del obispo Amyot, aunque se editó anónima), al inglés en 1587, y al alemán en 1615. En todas esas lenguas hubo otras traducciones en el siglo XVII, en el XVIII y en el XIX. El bello relato bucólico fue extraordinariamente elogiado por Goethe. Que en un país

como España, de tan larga tradición bucólica en poesía y novela, tardara tanto en romancearse la novela de Longo hay que explicarlo por razones de censura moral. Probablemente ese bucolismo tan pagano, con abundancia de desnudos y algunas escenas eróticas muy notables, chocaba con el gusto y la censura. Todavía Valera, que no era nada clerical ni mojigato, se siente obligado a defender a Longo y lo retoca ligera y pudibundamente (en alguna escena homosexual que deja bien enmascarada). Sobre la influencia de *Dafnis y Cloe* en nuestra tradición pastoril se ha exagerado a veces. Valera traduce del griego, pero para su versión fue decisiva la francesa de P. L. Courier, reimpresa en 1878. <<

[3] La traducción de la *Ilíada*, de J. Gómez Hermosilla, se editó en Madrid, en 1831, y tuvo bastantes reediciones en casi un siglo. Era bastante mejor que la mediocre de I. García Malo (1788), primera versión castellana moderna, muy censurada por M. Menéndez Pelayo, quien aprecia, en cambio, la de Hermosilla. Cierto que, como apunta Valera, está muy lejos de su original en estilo noble y en amplitud del verso. <<

[4] Es curioso señalar que, a pesar de lo que opina Valera sobre la escasa aceptación de los clásicos griegos traducidos al español, no quiso hacer su versión para unos pocos doctos y bibliófilos, sino para muchos lectores: «No es así como yo traduzco y publico en castellano la novela de Longo. La traduzco y publico como algo que, en mi sentir, puede y debe gustar aún al vulgo; como algo que puede ser popular en nuestros días».

No sé si Valera se había extrañado mucho al ver que luego *Dafnis y Cloe* ha aparecido en colecciones populares de textos eróticos y ha tenido, en esas varias reediciones, un curioso éxito. De las novelas griegas es, desde luego, la más moderna en su erotismo y también en su representación del tiempo y el desarrollo psicológico del amor adolescente. (Aunque su bucolismo resulta hoy muy artificioso).

Hay ahora, mucho más fieles en los detalles y con algunas notas, al menos media docena de traducciones modernas de *Dafnis y Cloe* en castellano. Longo es un clásico, menor tal vez, pero de notable personalidad y estilo. <<

[5] De la *Ilíada*, por ejemplo, se han publicado en el siglo XX al menos otras ocho versiones españolas, comenzando por la de L. Segalá (Barcelona, 1908, con muchas reediciones), que es, sin duda, fiel y bastante lograda, en prosa. La última que yo conozco es la de E. Crespo (Madrid, 1991), también en prosa y extremadamente fiable. <<

[6] J. L. Borges, O. Ferrari, *Diálogos*, Seix Barral, 1992, pág. 82. <<

[7] Cf. C. García Gual, «Borges y los clásicos de Grecia y Roma», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507, sept. 1992, págs. 321-345 (incluido en este volumen). <<

[8] A. Schopenhauer, *Paralipomena*, c. 24: «Ueber Lesen und Bücher», en *Sämtliche Werke*, Stuttgart-Frankfurt, Suhrkamp, 1986, t. V, págs. 651-662. <<

[9] A. Bloom, *Gigantes y enanos*, Barcelona, 1991. <<

[1] Trad. española de Justo Vicuña y M.ª Rosa Lafuente, Madrid, Gredos, 1981. Cita de páginas 370-371: «Los repertorios completos se llamaban *pínakes* (índices); pero no había palabra correspondiente en latín o griego para las listas selectivas. En el año 1768 David Ruhnken creó el término «canon» al escribir: «ex magna oratorum copia tamquam in canonem, decem dumtaxat rettulerunt» (se. Aristarchus et Aristophanes Byzantius). Luego Ruhnken suprimió el prudente «tamquam» y continuó llamando «cánones» a todas las listas selectivas. Su invención tuvo éxito universal y duradero, puesto que el término resultó adecuado; uno tiene la impresión de que la mayor parte de la gente que lo usa cree que este uso es de origen griego. Pero *kanón* no fue usado nunca en este sentido, ni esto habría sido posi-

ble. Por su frecuente uso en ética, *kanón* siempre había conservado el significado de regla o modelo. Las observaciones gramaticales de Aristófanes acerca de la analogía en la declinación podían ser llamadas *kanónes*, «reglas», o un determinado autor y su estilo podía ser descrito como *kanón*, modelo o ejemplo. Por lo tanto, no fue la tradición antigua, aunque quizá fue la bíblica, la que sugirió a Ruhnken el uso catacréstico de canon». <<

[2] *Op. cit.*, págs. 369-370 <<

[3] Cf. *op. cit.*, VI, 25, 3. <<

[4] Traducción española de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, FCE, 1955 (I, pág. 79 y ss.). <<

[5] Véase *supra*, pág. 180. <<

[6] Cf. mi artículo «Apuntes y reflexiones sobre el canon», en *Lateral*, III, 13 (enero de 1996), págs. 13-14 (incluido en este volumen). <<

[1] A propósito de Jean Giraudoux, *Les cinq tentations de La Fontaine*, París: Le Livre de Poche, 1995 (1.ª edición: Grasset, 1938); y Carlos Vossler, *La Fontaine y sus fábulas*, trad., de F. González Vicén, Buenos Aires, col. Austral, 1947. <<

[2] Entre los libros reeditados, conviene mencionar la excelente biografía de Roger Duchêne, *Jean de La Fontaine*, París, Fayard, 1995. <<

[3] J. Joubert, *Pensamientos*, ed. Carlos Pujol, Barcelona, Edhasa, 1995, pág. 86. <<

[4] *Op. cit.*, pág. 119. <<

[5] *Op. cit.*, pág. 114. <<

[6] La Fontaine es muy difícil de traducir tanto por la riqueza de su léxico como por la musicalidad de su verso libre. Por otra parte, en sus poemas resuenan numerosos ecos y alusiones a muchas ideas de su tiempo. Véase, por ejemplo, el comentario y las notas de una edición de La Fontaine como la de P. Michel y

M. Martin, *Fables*, París, Bordas, 1973. Para un estudio más atento a sus temas en detalle, cf. P. Bornecque, *La Fontaine fabuliste*, París, Sedes, 1973. Por su parte, el libro de P. Dandrey, *La Fontaine ou les métamorphoses d'Orphée*, París, Gallimard, 1995, estudia bien la versatilidad poética del fabulista. <<

[7] *Op. cit.*, págs. 23-24. <<

[8] Frente a la tradición de las fábulas de tan larga estela antigua y medieval, La Fontaine sabe encontrar un nuevo modo de presentar el relato y los personajes. Por citar sólo un ejemplo, recordaré el de su estupenda versión de la clásica fábula *El cuervo y el zorro* frente a las versiones anteriores. (He tratado el ejemplo en mi libro *El zorro y el cuervo*, Madrid, Alianza, 1995, en especial en las págs. 69 a 83, con mayor detenimiento y más bibliografía). Por otra parte, no está de más recordar que, como el zorro de las fábulas, en verso y prosa, La Fontaine fue un adulador alegre, cortesano y profesional, y vivió de ello, sobre todo en tiempos del ministro Fouquet. De ahí su simpatía por el zorro que, quedándose con el queso, no hace más que cobrarle su lección al cuervo, como declara puntualmente en la fábula. <<

[9] Garnier-Flammarion, 1966, pág. 18. <<

[10] Sobre P. Gassendi y el epicureísmo, cf. G. García Gual, Epicum, Madrid, 1981. <<

[11] *Op. cit.*, pág. 17. <<

[12] *Op. cit.*, pág. 62. <<

[1] Cf. E. Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografía literaria*, trad., esp., México, 1987, págs. 103-104. Como ahí señala E. R. Monegal, «el latín se convirtió en su cuarto código. Aunque no llegaría a ser uno de sus principales idiomas (más tarde mejoró su dominio del latín en Mallorca), con él Georgie consiguió una firme estructura de sintaxis y una disposición alerta ante la etimología, que más tarde se reflejarían en el estilo de su prosa. Combinado con el francés, el latín eliminó la vaguedad retórica

inherente al español y la poca firmeza del inglés del siglo XIX. Aprender simultáneamente ambos idiomas (latín y francés) dio a Georgie la disciplina lingüística de la que después Borges haría tan buen uso». Sobre su latín en Mallorca, cf. pág. 137. Borges reconocía la importancia de ese conocimiento. En una entrevista con J. M. Ullán (en «Culturas» de *Diario 16*, de 16 de junio de 1985), comentaba: «En la universidad los comunistas han encontrado una trampa. Dicen que el estudiante puede optar por el griego, el latín, el inglés, el italiano, el ruso, el alemán… Eso quiere decir, ni más ni menos, que el estudiante puede prescindir del latín y del griego. Se trata, en consecuencia, de una opción falsa. Está hecha para matar las humanidades. *Optar por* quiere decir realmente *prescindir de*. Si el estudiante puede recibirse de doctor en Letras sin conocer las lenguas básicas, eso tiene un nombre: incitación a la pereza».

En repetidas ocasiones alude Borges a su desconocimiento del griego, aunque gusta de citar —según recuerda María Kodama— algún verso homérico en su vejez, como el de Andrómaca a Héctor (en *Ilíada*, VI, 429-430): Héctor, atàr sy moi éssi patér te kaí pótnia méter… Por otro lado, le gustaba reconocer la tradición que comienza para nosotros en Grecia.

«Creo que nosotros, más allá de las vicisitudes de nuestra sangre, somos dos cosas: griegos y hebreos. Somos griegos porque Roma no fue otra cosa que una extensión de Grecia. Uno no concibe la *Eneida* sin la *Ilíada*, la poesía de Lucrecio sin la filosofía epicúrea, a Séneca sin los estoicos. Toda la literatura y la filosofía latinas están basadas en la literatura y la filosofía griegas. Por otro lado, podemos creer o no creer en el cristianismo, pero es indudable que procede del judaísmo». (Entrevista con Rita Guibert, recogida en J. Alazraki, ed., *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1976, pág. 353). <<

[2] Muchas veces ha reconocido Borges esa deuda con su padre. (Cf. E. R. Monegal, *op. cit.*, págs. 94-95). Cf., p. e., el prólogo a

El oro de los tigres (1972), citado luego. <<

[3] Ciertamente Borges había leído muchos textos griegos y comentarios sobre los clásicos que sólo esporádicamente surgen en citas sueltas o alusiones. Así, p. ej., el verso de Esquilo, «el incendio, con feroces mandíbulas, devora el campo» le sirve de punto de partida para una interesantísima disquisición en *El idioma de los argentinos* (cf. E. R. Monegal, págs. 192-193 y 300 en *op. cit.*) y la frase encontrada en una *Historia de la literatura griega* de que Esquilo «introdujo un segundo actor» le lleva a sutiles comentarios en «El pudor de la historia» (en Otras inquisiciones. La frase estaba, como esa *Historia*, en inglés: He brought in a second actor). En la publicación de la Biblioteca Nacional de Madrid, en 1986, titulada *Borges*, que selecciona algunos textos y críticas y excelentes ilustraciones, se ofrece una muy larga lista de los autores citados por él a lo largo de sus obras. Aunque el catálogo resulta algo incompleto, es enormemente útil y permite hacerse una idea clara de la variedad de sus lecturas. Son muy numerosos los clásicos antiguos, incluyendo escritores menores, como Apolodoro, Anacreonte, Anaxágoras, S. Ambrosio, Apolonio, junto a Apuleyo, Aristóteles, etc. Muchas de esas lecturas las haría Borges en inglés, por supuesto, como por ejemplo, a Homero, al que leyó, fundamentalmente, en versiones inglesas. <<

[4] G. Genette, *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*, trad. esp., Madrid, 1989. Ya lo ha señalado J. Alazraki, en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, 3.ª ed., Madrid, 1983, pág. 428 y ss. <<

[5] Según los datos del mencionado catálogo, Lugones está tan citado como Shakespeare, pero hay que tener en cuenta que la mayoría de esas citas están en el libro (redactado con Betina Edelberg) Leopoldo Lugones. <<

[6] Junto con Cervantes, citado 60 veces según el catálogo, pero muchas más si se cuentan las alusiones al *Quijote*. Como ya he anotado, Borges encuentra en la mítica ceguera de Homero un

rasgo que le aproxima al viejo aedo, y prefiere la *Odisea* a la *Ilíada*. Lo reconoce muy claramente en sus charlas con R. Burgin. Permítanme una cita algo larga, pero muy interesante, de Richard Burgin, *Conversaciones con J. L. Borges*, trad. esp., Madrid, 1974, Taurus, págs. 98-99.

«*Burgin*: Habla de Homero y, desde luego, Homero aparece continuamente en sus escritos. Por ejemplo, escribió una parábola sobre él llamada «El hacedor».

Borges: Creo que al escribir aquello sentía cierto romanticismo en el hecho de que él era consciente de su ceguera y, al mismo tiempo, consciente de que la *Ilíada* y la *Odisea* caminaban hacia él, ¿no?

Burgin: Usted habla a menudo de aquellos momentos en que la gente se encuentra a sí misma.

Borges: Sí, eso es. En fin, aquél pudo ser el momento de Homero. Y también, supongo, he debido de sentir lo mismo cuando escribía el poema sobre Milton. Creo haber sentido que su ceguera, en cierto aspecto, era un regalo de los dioses. Porque, entonces, claro, cuando el mundo lo había olvidado, él fue libre de descubrir o inventar —ambas cosas significan lo mismo— su propio mundo, el mundo de lo épico. Supongo que ésas eran las dos ideas que había en mi cabeza, ¿no? Primero la idea de Homero consciente de su ceguera y al mismo tiempo pensando en ella como en algo positivo, ¿no?…

Burgin: Usted es un enamorado de Homero, ¿verdad?

Borges: No, a mí me gusta la *Odisea*, pero no me gusta la *Ilíada*. Su personaje principal me parece tonto. Quiero decir que no se puede admirar a un hombre como Aquiles, ¿no? Un hombre continuamente malhumorado, enfadado porque la gente ha sido injusta con él y que termina por enviar a su padre el cuerpo del hombre que ha matado. Desde luego todas esas cosas son bastan-

te normales en aquellas historias, pero no encuentro nada noble en la *Ilíada*…

Bueno, puede que haya dos ideas nobles en la *Ilíada*. La primera es la lucha de Aquiles por subyugar una ciudad en la que él nunca entrará, y la segunda que los troyanos luchan en una batalla sin esperanzas porque saben que al fin caerá la ciudad. Ahí existe cierta nobleza, ¿verdad? Pero me pregunto si Homero pensaba lo mismo».

También aquí encontramos lo ya advertido. Borges escribió «El hacedor» cuando ya se había quedado ciego (cerca de 1960), y contempló el destino de Homero, internándose a la par en los poemas y la ceguera, como un preludio de su propio destino, gratificado por «los libros y la noche».

La superioridad de la *Odisea* sobre la *Ilíada* es una elección muy subjetiva: lo novelesco se impone a la auténtica épica, la del coraje y los feroces y espléndidos combates heroicos. Convendría, tal vez, destacar que Borges no pudo apreciar la magnificencia del hexámetro homérico en griego, y que no parece tener en mucho la arquitectura del gran poema bélico, ni la belleza de sus epítetos formularios y de sus largos símiles característicos. Creo que esa preferencia por la *Odisea* se debe a una lectura de juventud y en lengua inglesa. <<

[7] Y en veinte obras distintas; aproximadamente la mitad en los textos poéticos. <<

[8] Cf. R. Burgin, *Conversations with J. L. Borges*, Nueva York, 1968, págs. 2-3. (Cf. E. R. Monegal, págs. 88-89). Hay trad. esp., Madrid, 1974. <<

[9] Desde el excelente trabajo de Ana M.ª Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, 1967. <<

[10] Ana M.ª Barrenechea, *op. cit.*, págs. 77-82; E. Anderson-Imbert, «La casa de Asterión», en J. Alazraki, ed., J. L. Borges, *op. cit.*, págs. 135-143, y J. Alazraki, «Tlön y Asterión: metáforas

epistemológicas», en *id.*, págs. 183-200. Cf. también E. R. Monegal, *op. cit.*, págs. 42-48, y Guillermo Sucre, *Borges el poeta*, Caracas, 1974 (2.ª ed.), pág. 111 y ss., y las numerosas páginas sobre el laberinto en Cristina Grau, *Borges y la arquitectura*, Madrid, 1989. <<

[11] Trad. esp., México, FCE, 1987. <<

[12] Cf. nota anterior. <<

[13] G. Sucre, *op. cit.*, págs. 137-138. <<

[14] Este comentario me recuerda algunos breves relatos de Kafka, como el de «Prometeo», que Borges tradujo en su juventud. Véase el texto que recogí en mi *Prometeo: mito y tragedia* (Madrid, 1979), como una variante última del mito.

La visita de Borges al palacio de Cnossos —o Knossos— acompañado por María Kodama, Ariadna y Lazarillo, no deja de ser un lance extraño y feliz del escritor obsesionado por el Laberinto. <<

[15] *Op. cit.*, págs. 28-31. <<

[16] En J. L. Borges, *Obra poética 1923-1977* (Madrid, Alianza Editorial, 1990), están en págs. 321, 502 y 503 respectivamente. <<

[17] *Op. cit.*, pág. 495. <<

[18] En *Borges oral* (Buenos Aires, 1979; pero cito por la 4.ª ed. de Ed. Bruguera, Barcelona, 1985, págs. 31-32) hay unas líneas muy interesantes al respecto, que comienzan: «El texto más patético de toda la filosofía —sin proponérselo— es el *Fedón* platónico». A continuación, Borges rememora esa escena de la muerte de Sócrates y la frase en que Platón dice: «Platón, creo estaba enfermo» (cf. también pág. 40). En el mismo texto, unos párrafos después, se refiere a la ceguera de Demócrito (según una anécdota que podemos considerar apócrifa). En estas charlas encontramos nuevas alusiones a Heráclito y su río (págs. 25, 93 y 105) y a otro texto clásico: *De rerum natural* de Lucrecio, que releyó esos

días y apreciaba mucho. (Véanse las págs. 40-41). «Lástima que yo no sepa bastante latín como para recordar sus hermosos versos, que he leído en estos días con la ayuda de un diccionario». En *Borges oral* se recogen las cinco conferencias que el escritor dio en la Universidad de Belgrano en 1978. Es decir, algo después de haber compuesto los poemas de *La moneda de hierro* e *Historia de la noche*. No es raro encontrar coincidencias entre algunos poemas de esos libros y los temas y tonos de sus charlas. <<

[19] En «Una entrevista» (con A. Carrozi Abascal), al cumplir ochenta años, recogida en *Borges*, Madrid, Editora Nacional, 1986, págs. 158-159. <<

[20] Todo el prólogo merece ser leído detenidamente. Reaparece otro verso de la *Eneida* que le gustaba mucho. «Abunda lo heroico; estas palabras dichas por un guerrero: Hijo mío, aprende de mí el valor y la fortaleza genuina; de otros la suerte». <<

[21] Se trata de un texto virgiliano que encontramos en Otras inquisiciones (en «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw»), en un pasaje de enorme interés para calibrar justamente el peso poético de las citas borgianas. De modo que citaré unas cuantas líneas de éste: «… Un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito; las palabras *amica silentia lunae* significan ahora la luna íntima, silenciosa y luciente, y en la *Eneida* significaron el interlunio, la oscuridad que permitió a los griegos entrar en la ciudadela de Troya…». <<

[22] En J. Alazraki, *La prosa narrativa…*, *op. cit.*, pág. 452. <<

[23] Sólo he encontrado un verso latino citado por Borges que no es de Virgilio, sino de Propercio. Está en «Quevedo» (en *Otras inquisiciones*). Es un pasaje interesante y una cita oportuna: «No pocas veces, el punto de partida de Quevedo es un texto clásico.

Así, la memorable línea (*Musa*, IV, 31): Polvo serán, mas polvo enamorado es una recreación, o exaltación, de una de Propercio (*Elegías*, I, 19), *Ut meus oblito pulvis amores vacet*». <<

[24] Es curioso señalar que algunos de estos símbolos se han incorporado algo más tarde que otros a la memoria borgiana. Así, Cartago se encuentra citada muchas veces en las poesías de la vejez —como emblema de la ciudad arrasada y olvidada— y lo mismo el dios Jano, bifronte y anacrónico. <<

[25] Redactado este ensayo leo en el libro de conversaciones de Borges con Osvaldo Ferrari, J. L. Borges-O. Ferrari. *Diálogos* (Seix Barral, 1992) algunas observaciones del escritor que, felizmente, coinciden con las aquí expuestas. <<

[1] Tal vez vale la pena resaltar que la división de la *Odisea*, en trece cantos y luego los once siguientes, se justifica por la misma estructura de la obra. La primera parte comprende la Telemaquia y las Aventuras Marinas, y el retorno del héroe errante viene a concluir con la llegada a Ítaca y concluye con el ágil diálogo de Ulises con Atenea. Es decir, tiene una notable coherencia. Los once cantos siguientes narran los encuentros y venganza de Ulises en Ítaca, y en ellos la narración es más realista y menos fabulosa. <<

[2] Tomo muchos de los datos de esta tradición literaria del amplio prólogo de Muñoz Sánchez. Pero para la historia de la recepción de Homero en España y en Europa, puede verse el libro de Julio Pallí Bonet, *Homero en España*, Universidad de Barcelona, 1955, que da noticia puntual de otras versiones que quedaron inéditas o parciales; y complementarlo bien con el documentado artículo de Oscar Martínez, «La épica griega. Traducciones de Homero» en *La historia de la literatura greco-latina en el siglo XIX español*, edición de F. García Jurado, Málaga, 2005, pp. 161-180. <<

[3] Siempre me ha gustado este interesantísimo prólogo de Valera, del que me limito a citar sólo unas líneas, con su crítica y su ironía. Lástima que en las ediciones populares de *Dafnis y Cloe*, que tuvo merecido éxito, suele suprimirse. No sé si los políticos y gente de alta sociedad, como los que frecuentaba Valera, leen ahora más a los clásicos que en su época. Lo cierto es que no se les nota. <<

[4] Tal vez Apuleyo sea el mejor ejemplo de esa gran influencia, tan incisiva en el género de la picaresca y en la novelística del XVI y XVII, como he demostrado en otra parte (cf. Apuleyo. *El asno de oro*. «Introducción», Madrid, Alianza, 1988). En Francia, p. ej., la traducción de las *Vidas* y los *Moralia* de Plutarco por Amyot, una lectura tan esencial para Montaigne, marcó toda una época. no sólo para Francia, pues el traductor inglés, North, se basó en el texto de Amyot, y a North lo leyó Shakespeare. <<

[5] Las citas proceden de las págs. 110 y 111, que añaden algunas notas bibliográficas. Sobre la decadencia de los estudios helénicos en esa época, cf. Luis Gil, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981. <<

[6] Al final del prólogo, en una nota, Baráibar escribe: «Mi excelente amigo D. Luis Navarro me encargó para su *BIBLIOTECA CLÁSICA* la corrección de la versión de la *Odisea* por el secretario Gonzalo Pérez. Afean este trabajo, no sin precio por su agradable ingenuidad y buena inteligencia del texto homérico, el constante desaliño de la versificación y una enorme tendencia a las amplificaciones. Di principio a la corrección; pero fue tanto lo que tuve que enmendar en los cuatro primeros libros, que apenas si llegaron a cuarenta los versos aprovechados en cada uno de ellos. Por lo cual, no queriendo que mis errores y faltas pudieran imputarse al buen Secretario, me decidía a hacer una versión exclusivamente mía… Y terminé, gracias a Dios y no sin grandísima fatiga, el 8 de julio de 1885» (Homero. *La Odisea*, Biblioteca Clásica, Madrid, 1916, pp. XV-XVI). <<

[7] Baste una mínima muestra. Los tres primeros versos griegos pasan a cinco en ambos. Pero el texto de Baráibar es notablemente más fiel a su original. Comparemos:

«Dime de aquel varón, suave Musa,
Que por diversas tierras y naciones
Anduvo peregrino, conociendo
Sus vidas y costumbres, después que hubo
Ya destruido la sagrada Troya». (Pérez)
«Dime, oh Musa, del héroe ingenioso
Que, después de arrasar la sacra Troya,
Anduvo tanto tiempo peregrino,
Viendo muchas ciudades y costumbres
Sin cuento conociendo…». (Baráibar)

Es muy notable que Pérez no traduce el epíteto *polytropon* (típico de Odiseo) en la primera línea y, a cambio, califica por su cuenta a la Musa de «suave», mientras que Baráibar lo vierte como «ingenioso» (lo explica en nota, advirtiendo su eco cervantino). <<

[8] También está en ese tipo de hexámetros la «versión rítmica» de la *Ilíada* de A. García Calvo, de 1995, un intento un tanto arcaizante de acercar al lector a la poesía homérica. Para otro poema épico, las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio, además de cuatro o cinco en prosa, contamos en castellano con una interesante versión en octavas reales, un metro de gran abolengo épico, pero de muy difícil producción, hecha por el poeta y prelado mexicano «Ipandro Acaico» (Ignacio Montes de Oca y Obregón), Madrid, 1919-21. <<

[9] Menéndez Pelayo, tras señalar que «esta versión de Homero fue la primera en lenguas vulgares que se dio a la estampa (según mis noticias): honra no pequeña para nuestra patria» y que «puede leerse sin fatiga ni esfuerzo», acaba por calificarla de «desaliñada, desigual, prosaica y desleída en muchos lugares», y sentencia luego: «aún nos falta una traducción de la *Odisea* digna de poner-

se al lado de la *Ilíada* de Hermosilla». Pallí la moteja de «anticuada e inexacta» y critica, entre otros defectos, que da versiones varias de las mismas fórmulas homéricas. Como comenta Muñoz Sánchez, su opinión no llega a comprender el método de traducción de los humanistas, atentos más al sentido que a una literalidad estricta, y resulta anacrónica. (Todas las citas las tomo las pp. 117-8). <<

[10] Penguin, 1996. <<

[11] Vigo, *Academia del Humanismo*, 2012. <<

[1] Jones, 1974, págs. 39-40. Por su lado, el prólogo de Guevara anuncia su libro como un texto de elevada intención moral, aunque no deja de insinuar, al final, tras su alabanza, una nota de su peculiar ironía: «Yo he querido intitular este libro el *Libro áureo*, que quiere decir "de oro", porque en tanto han de tener los virtuosos descubrir en su tiempo este libro con sus sentencias como tienen los príncipes las minas de oro en sus Indias. Yo prometo a todos los que este libro tuvieren que hallarán tanto provecho sus ánimas en passarle y buscarle sus doctrinas como daños sus cuerpos en passar los mares por oro de las Indias. Pero yo adevino desde agora que avrá más coraçones desterrados en la India del oro que ojos empelados en leer la obra de este libro». <<

[2] Farquharson, 1968; págs. XX-XXI. <<

[3] «Guevara era en muchos aspectos un excéntrico de las letras, pero llegó a adquirir, y aun a mantener durante largo tiempo, una fama no sólo nacional, sino también europea. Su obra es muy variada y en ello reside buena parte del secreto de su popularidad. El conjunto de sus libros tiene en realidad el carácter de una vasta miscelánea, atiborrada de información curiosa (gran parte de ella inventada por el propio Guevara), embelleciendo narraciones y sententiae de los autores antiguos, consejos, preceptos y ejemplos que abrazan un amplio repertorio de expe-

riencias humanas, todo ello en un estilo cuya afectada artificiosidad mantuvo a varias generaciones de lectores fascinados por los siempre ocurrentes discursos y homilías de Guevara», Jones, *op. cit.*, págs. 38-9. <<

[4] Y también, muy en concreto, a la curiosa carta 63 de las Epístolas familiares «que cuenta la historia de tres enamoradas antiquísimas, y es letra muy sabrosa de leer, en especial para los enamorados». <<

[5] Recordemos, p. ej., un pasaje como el del Prólogo del *Relox*, que comienza: «O quan felices fueron aquellos filósofos en vivir como vivieron en aquellos tiempos, en los quales el mundo estava tan poblado de idiotas y despoblado de sabios que concurrían los hombres de diversos reynos, de remotas tierras, de estrañas naciones, no sólo a oír sus doctrinas, mas aún a ver sus personas…». <<

[6] Blanco, 1994, pág. XVI. <<

[7] *Idem*, XXIX. <<

[8] Como esos falsarios típicos que, como señala GRAFTON (2001: pág. 34) «se ocuparon de proveer a una persona o una institución de una base que pudiera justificar ciertos privilegios o propiedades». Tampoco era del tipo de los humanistas que por «nostalgia» inventaron o fraguaron minuciosamente textos «antiguos». Cf. *Idem*: págs. 44 y ss. <<

[9] Traducción española, con buen prólogo, de Picón y Cascón (1989). <<

[10] Grafton, *op. cit.*, pág. 71. <<

[11] Aunque quizás logró embaucar a más de un erudito poco crítico. Según señala Ernest Grey, y recoge Asunción Rallo (1979, pág. 76): «En 1611 Johannes Wankelius traducía su *Relox de Príncipes* localizando sus fuentes auténticas y glosando con pasajes paralelos en griego, latín, alemán, español y francés las afirmaciones que no pudo respaldar con una cita exacta». <<

[12] Blanco (*op. cit.*, págs. XXIX-XXX). <<

[13] La cita viene de Blanco (*op. cit.*, pág. XXXI), quien agrega comentarios muy interesantes y documentados sobre el género epistolar, su tradición medieval y su éxito humanista. <<

[14] Conviene recordar que Guevara escribe para un amplio público, de cultura media, al que podían dejar encandilado su fluidísima y amena prosa y su erudición de pacotilla. Como escribe Rallo (*op. cit.*, p. 79): «No es arriesgado deducir que el cortesano sin más formación que la de haber oído algunos nombres en las reuniones renacentistas, ni era capaz de comprobar la exactitud de las informaciones guevarianas, ni le importaba demasiado su exacta erudición, siempre que las invenciones no disonaran demasiado. En apariencia, y para su público, eran obras cultas que al menos cumplían (aunque fuese de manera ficticia) con los requisitos de la cultura "auténtica" propuesta en términos humanísticos. Si sus conocimientos no daban para más que una mediana erudición, la imaginación y el uso de compilaciones de sentencias y dichos le permitían desplegar un alarde semejante al de cualquier erudito. Pero el juego desbordaba esa primera intención convirtiéndose, en su falsedad, en parodia del quehacer humanista». <<

[15] García Gual, 1986, pág. 245. <<

[1] En su obra *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad* (trad. de B. Moreno Carrillo), Barcelona, Península, 2001. Cf. especialmente págs. 53 y ss., y 68 y ss. <<

[2] No hay que exagerar, sin embargo, ese encierro de Montaigne, enfrascado entre sus libros y escritos. Aunque estaba retirado, tras abandonar su carrera y vender su puesto de magistrado, nunca cortó sus contactos con la corte real. Nombrado gentilhombre de cámara por el rey Carlos IX (1571), gozó de la estima de Enrique II y de Enrique de Navarra. Se unió varias veces al ejército real y tuvo misiones diplomáticas delicadas. Viajó por

decisión propia por Europa (Suiza, Italia, Alemania) durante un año (1580-1). Fue elegido alcalde de Burdeos, contra su deseo, y ejerció ese cargo de 1581 a 1585. Se entrevistó varias veces con Enrique IV (al que albergó en su casa algunas veces) y viajó a París en 1588 con importantes intereses políticos. Se mantuvo siempre como católico, aunque tolerante y poco dispuesto a debates teológicos. <<

[3] Cf. P. Burke, *Montaigne*, trad. esp., Madrid, Alianza, 1981, págs. 16-18. <<

[1] Resulta discutible, y ha sido discutido, que la versión griega más antigua del descenso de Orfeo al Hades presentara un final feliz. Cf. a favor de esta tesis —defendida ya por numerosos autores, como C. M. Bowra en 1952—, González Delgado (2008, págs. 76-82); y, en contra, Bernabé (2008, págs. 211-24). Es probable que el famoso relieve (fines del siglo V a. C.) que muestra a Eurídice entre Hermes y Orfeo se refiera a la pérdida de la joven y no al final del viaje de Orfeo al Hades, ya que el Psicopompo conduce las almas al Hades, pero luego no interviene dentro del mundo infernal, cuyos límites ya no franquea de nuevo Eurídice. Pero, evidentemente, el fracaso de Orfeo determina el desarrollo del mito, acentúa su dimensión trágica y, a la larga, apunta ya a la muerte del héroe, descuartizado por las mujeres desdeñadas y furiosas. <<

[2] Pavese, 1980, págs. 87-91. Utilizo la conocida traducción de Esther Benítez, con algunos retoques: «Bacante», por ejemplo, en lugar del término italiano «Bacca» de su texto. <<

[3] «En una primera hoja del borrador el diálogo se iniciaba con la frase de la Bacante: "Orfeo no puede creerte…". Y Orfeo replicaba: "Te repito que lo hice adrede al volverme. Estaba ya harto de estos pensamientos. Y diles también a esas otras que me andan detrás que, si pudiera lanzarlas también al infierno, sólo con volverme, lo haría"». (1980, pág. 205). <<

[4] Los más importantes artículos de C. Pavese sobre el mito y la mitología helénica están recogidos en Pavese, 1987, en la excelente versión de Elcio di Fiori. <<

[5] Muñiz, 1992, págs. 112-116. <<

[6] Mondo, 2006, pág. 152. <<

[7] Jesi, 1972, pág. 146. <<

[8] Pavese, 1987, págs. 308-9. <<

[9] Trad. esp. E. Benítez, 1979. <<

[1] Cf. G. Steiner, en *Homer in English*, Penguin, 1996, págs. 198-204. <<

[2] Puede leerse traducida a nuestra lengua, en Anagrama, 2005. <<

[1] En Brno, 1998. Aceptando un doctorado *honoris causa*. En *La traversée des frontières*, 2004, p. 149. <<

[2] Año 2000, pp. 98-103. <<

[3] Página 98. <<

[4] Página 103. <<

[5] Cf. págs. 65-67. <<

[6] Madrid, CSIC, 1970. <<

[7] Ahora en *Anciens, modernes, sauvages*, 2005. <<

[8] Para el antropólogo, los mitos se presentan en una total ausencia de diacronía e historia, mientras que lo característico de la tradición griega es tanto su presentación en forma literaria, escrita, como su transmisión en una determinada época histórica y un género narrativo sujeto a ciertas convenciones formales; de ahí que mientras que el antropólogo sólo se encuentra con una visión sincrónica, de transmisión oral, plana y sin variantes, al estudioso de la mitología clásica se le ofrece una mitología narrada en una diacronía de muy sugestivas variantes. El postulado de C. Lévi-Strauss de que todas las versiones de un mito, sean de la época que sean, tiene un mismo valor al tratar de su estructura

—y lo dice a propósito del mito de Edipo—, no deja de ser un axioma muy discutible para el filólogo que se enfrenta a textos poéticos situados en una tradición literaria e histórica. <<

[9] «A través de un relato muy humano, la ficción narrativa opera según un código cuyas reglas son rigurosas para una determinada cultura. Este código gobierna y orienta el juego de la imaginación mítica; delimita y organiza el terreno en el que puede operar, en el que puede modificar los viejos esquemas y elaborar nuevas versiones. El trabajo de invención narrativa se efectúa aprovechando tanto las constricciones que este código impone como las compatibilidades que autoriza, es decir, explorando el abanico de posibilidades que se abren ante ella; así es como, a través de las continuas recuperaciones de la tradición, el pensamiento mítico permanece vivo en una tradición». JPV, Bonnefoy, *Diccionario*, II, págs. 58. y ss. <<

[10] 4.ª ed., 2003. <<

[11] Cf., para una consideración a fondo, más amplia y detallada, el libro de Ricardo di Donato, *Per una antropologia storica del mondo antico*, Florencia, La Nuova Italia, 1991, pp. 209-281, y su *Passé et présent, Contributions à une psychologie historique*, Roma, 1995. (Citado por Vernant en el prólogo a *Entre mythe et politique*, p. 11. <<

[12] 1970; trad. esp., 1973. <<

[13] 1974; trad. esp., 1980. <<

[14] Trad. esp., p. 215. <<

[15] EMP, p. 69. <<

[16] Publicado en 1972, con un excelente prólogo de JPV, fue traducido al castellano por J. C. Bermejo, en Akal, 1983. De esta traducción provienen las líneas que luego citaré. <<

[17] *Op. cit.*, p. 11. <<

[18] *Op. cit.*, págs. 13-14. <<

[19] Maspero, 1975. <<

[20] Leiden, 1976. <<

[21] 1975; recogido luego en *Mitos, viajes, héroes* (1981). <<

[22] Trad. esp., 1981. <<

[23] 1974; trad. esp., 1988. <<

[24] Gallimard, 1979. <<

[25] Todos ellos están traducidos al español, el último por Mar Llinares, Madrid, Akal, 2001. <<

[26] Cf. también su art. «Figuration et image» en *Métis*, V, 1990, pp. 225-238. <<

[27] Trad. esp., 2006. <<

[28] París, Gallimard, Col. «Le Temps des images». <<

[29] Cf., p. ej., algunos capítulos del estudio *Entre Ares y Afrodita* de Ana Iriarte y Marta González. <<

[30] París, Gallimard, 1989. <<

[31] Trad. esp., 2000. <<

[1] Cf. mi *Diccionario de mitos*, Madrid, Siglo XXI, 2004, y mi *Introducción a la miología griega*, Madrid, Alianza, 1992 (y 2005). <<

[2] R. Troussson, *Le thème de Promethée dans la Litérature européenne*, 2 vols. Ginebra, Dorz, 1964, <<

[3] G. Steiner, *Antígonas*, trad. esp., Barcelona, Gedisa, 1987. Cf. también el de Simone Fraisse, *Le mythe d'Antigone*, París, 1974. <<

[4] G. Paduano, *Lunga storia di Edipo Re*, Turín, Einaudi, 1994. <<

[5] W. B. Stanford, *The Ulysses Theme*, Oxford University Press, 2.ª ed., 1963, y Piero Boitani, *La sombra de Ulises*, trad. esp., Barcelona, Península, 2001. <<

[6] Cf. sobre Prometeo, mi libro *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Hiperión, 2.ª ed. 1995. Ahí analizo esas versiones, y también las de F. Niezsche y F. Kafka. En mi *Diccionario de mitos* agrego alguna bibliografía más sobre el tema. <<

[7] Cf. Dora y Erwin Panofsky, *La caja de Pandora, Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, trad. esp., Barcelona, Barral, 1975, p. 150. <<

[8] Utilizo la excelente versión castellana de Alejandro Valero *Prometeo liberado*, Madrid, Hiperión, 1994. La cita es de págs. 17-8. <<

[9] Véanse al respecto las líneas que le dedica G. Highet en *La tradición clásica*, II, pp. 191 y ss., y, posteriormente, Carol Dougherty, en *Prometheus*, Londres, Routledge, 2006, pp. 100 y ss. <<

[10] Véase el excelente análisis de C. Dougherty, *op. cit.*, pp. 108 y ss. <<

[11] C. Dougherty, pp. 113 y 114. <<

[12] Highet, *op. cit.*, II, p. 352. Véase su análisis de la actitud de Gide y su contexto de época en esa página y las siguientes. <<

[13] Cito por la traducción española de Pedro Madrigal, Paidós, 2003. El original alemán es de 1973. <<

[14] Blumenberg, *op. cit.*, pp. 663-4. <<

[15] Cf. Sonja Hilzinger, Christa Wolf, Stuttgart, Metzler, 1986, p. 224. <<

[16] Para más amplio comentario y alguna bibliografía española, véase mi artículo «Acerca de Casandra de Christa Wolf» en *Humanitas*, XLVII, 1995, pp. 1119-1132. <<

[17] Cf. el *Diccionario de argumentos* de E. Frenzel, trad. esp., Madrid, Gredos, 1996, o el de Pierre Brunel *Dictionnniare des mythes littéraires*, París, 1988. De las varias y numerosas versiones del mito da idea el extenso trabajo colectivo dirigido por Aurora

López y Andrés Pociña, *Medea. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols., 1312 págs., Universidad de Granada, 2002. <<

[18] Sobre las actuales tendencias de la interpretación de los mitos, incluyendo las de la mitocrítica y mitoanálisis de G. Durand, con alguna bibliografía actualizada, he escrito en el capítulo final de mi *Introducción a la mitología griega* (edición ampliada y renovada), Madrid, Alianza, 2006. <<

ÍNDICE